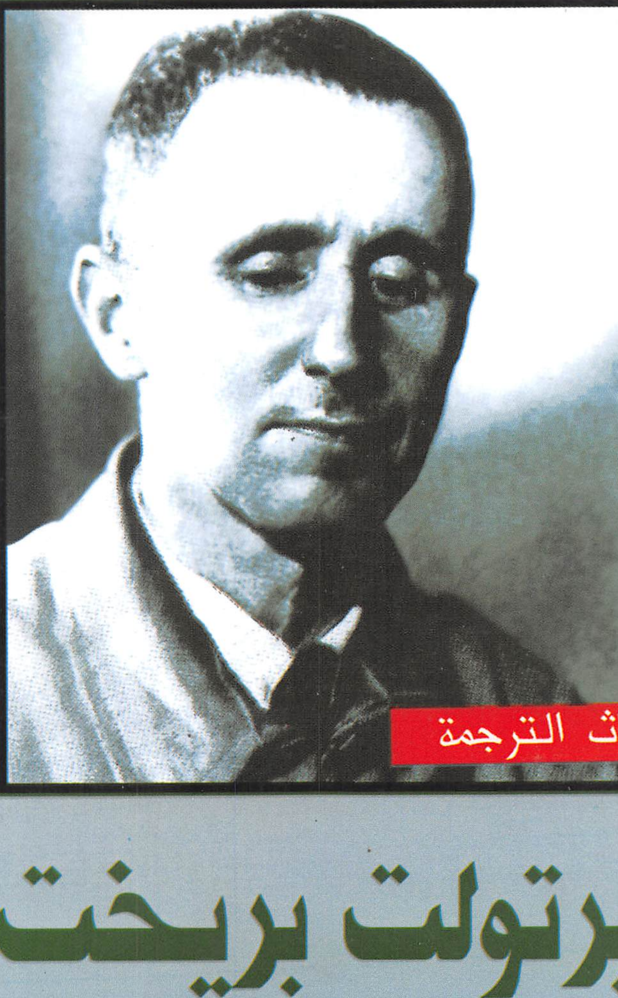
المركز القومى للترجمة

فردريك أوين



ميراث الترجمة

برتولت بريخت

حياته، أعماله، عصره

ترجمة

إبراهيم العريس

1667

برتولت بريخت ... الشاعر والكاتب المسرحى والمخرج وصاحب النظرية المهمة عن المسرح الملحمى، والمكافح الاشتراكى العظيم ضد البربرية النازية، وفى سبيل العقل والعدل الاجتماعى والسلام والمودة بين جميع البشر. وهذا الكتاب إطلالة على بريخت داخل سياقه التاريخى وسرد لأحداث حياته يرتبط بأعماله وتاريخها، ولذا فهو كتاب مهم لكل قارئ لأعمال هذا الأديب المفكر كما أنه ضرورى كذلك لتكوين فكرة واضحة عن الفترة التى أبدع فيها أعماله.

برتولت بريخت

حياته ، أعماله ، عصره

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ بإشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: طلعت الشايب

- العدد: 1667
- برتولت بريخت: حياته، أعماله، عصره
- فردريك أوين
- إبراهيم العريس
- 2011

هذه ترجمة كتاب:

BERTOLT BRECHT: His Life, His Art & His Time
By: Fredric Ewen

PUBLISHED BY ARRANGEMENT WITH CITADEL PRESS/KENSINGTON PUBLISHING CORP. NY, NY USA

www.kensingtonbooks.com

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

برتولت بريخت

حياته ، أعماله ، عصره

تـأليـــف : فردريك أوين

ترجمـــة : إبراهيم العريس

2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

أوين، فردريك.
برتولت بريخت: حياته، أعماله، عصره/ تأليف: فردريك أوين،
ترجمة: إبراهيم العريس
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١١
٤٨٨ ص، ٢٤ سم
١ - المخرجون المسرحيون (بريخت، برتولت، ١٨٩٨-١٩٥٦)
(أ) العريس، إبراهيم (مترجم)
(ب) العنوان ٧٩٢,٢٣٣٠٩٢

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٦٥٦٤
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 246 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتــويات

القسـم الأول

برتولت بريخت فى ألمانيا (١٨٩٨ - ١٩٣٣)

القسم الثانى

المنفى (١٩٣٣ - ١٩٤٨)

القسم الثالث

العودة

القسـم الأول

برتولت بريخت فى ألمانيا

(١٨٩٨ - ١٩٣٣)

- ١ -

البدايات
أوغسبورغ وميونيخ (١٨٩٨ - ١٩٢٠)

ولد برتولت بريخت في «أوغسبورغ» في العاشر من شباط ١٨٩٨، وعمد باسم أوجين برتولد فردريك بريخت. كان والداه قد أتيا من «آخرن» في «الغابة السوداء»، حيث لايزال محل «التبغ» الذي يخص الأسرة موجوداً حتى الآن ويديره ابن عم لبرتولت. كان أبوه برتولد قد عثر على عمل في «أوغسبورغ» في مصنع هايندل للورق الذي صار مديراً له في العام ١٩١٤. وكان الأب كاثوليكياً بالولادة وعاش في أوغسبورغ منذ العام ١٨٩٣. أما امرأته صوفي برتسنغ فكانت بروتستانتية فتربى برتولت على هذا المذهب. وكان له أخ يصغره يدعى والتر تبع خطا أبيه ويتولى الآن تدريس تقنيات الورق في «دارمشتادت».

كان المنزل برجوازياً : «تربيت ابناً لعائلة/ كان والداي يضعان لي قبة مستعارة/ عوداني على جعل الآخرين يخدمونني/ علماني كيف أصدر الأوامر».

يقول أرنولت برونن الذي عاش لفترة مع العائلة بعد وفاة الأم في العام ١٩٢٠، إن الوالد الأرمل كان بخيلا ومتطلبًا ومتسلطًا، غير أن بريخت أبدى على الدوام تكتمًا ملحوظًا فيما يتعلق بحياته الخاصة، بحيث إننا لانعثر في كتاباته على أي تعبير عن علاقة وثيقة كانت تربطه بوالده. أما الإشارة الوحيدة التي تدل على أن المناخ في المنزل كان محتملا على الأقل فهي أن بريخت،

على العكس من برونن وهازنكلفر وغيرهما من كتاب تلك الفترة الألمان، لم يحدث له أبداً أن كتب قصيدة يهاجم فيها أباه.

أما والدته فلم تكن تذكر إلا بين وقت وآخر، فذات يوم مثلا اتهمته بقول الكلام القبيح، فكتب الابن في قصيدة: «إذن عليهم ألا يتحدثوا عن الحقيقة في الصلوات، إن لم يكن من حقهم أن يقولوا ماهي». وحين تموت الأم في الأول من أيار ١٩٢٠ سيبكيها بريخت في قصيدتين (لم تنشرا خلال حياته). «آه، لماذا لانقول أبداً الأشياء المهمة (حين يكون الناس لايزالون على قيد الحياة)؟».

«عندما رحلت، دفنت في الأرض/ تدافعت الأزهار، وحامت الفراشات من حولها../ كانت خفيفة خفيفة بالكاد لها ثقل فوق الأرض/ ترى كم من الآلام احتاج الأمر لجعلها خفيفة على هذا الشكل؟».

عندما كان بريخت لايزال فتيًا، انطلقت عائلته وقد شعرت بشيء من الرفاه، إلى منزل أكثر اتساعاً يمتلكه المصنع، في الرقم ٢ بليششتراس والمنزلان، هذا، وذاك الذي ولد فيه، لايزالان على حالهما حتى الآن، ويحتفظان بشيء من الهدوء الذي تميزت به تلك الفترة.

ويكتب بريخت واصفًا المنزل:

«خلف المنزل الجديد ثمة شارع مُليئ بأشجار الكستناء يمتد حول أطراف المدينة القديمة، أما من الجهة الأخرى فيمتد سورها وبقايا تحصيناتها. كانت البجع تسبح في البرك التي كان لها شكل مستنقع، أما أشجار الكستناء فكانت تترك أوراقها الصفراء متهدلة».

بعد أربع سنوات أمضاها في المدرسة الإعدادية التحق بريخت بالمدرسة الثانوية («الريالجمنازيوم» التي تهدمت خلال الحرب العالمية الثانية).

... ويبدو أن دراسته تلك لم تفده كثيراً، فقد كتب لاحقًا إلى صديقه الناقد هربرت جيرنغ يقول: «لقد ضجرت خلال أربع سنوات في المدرسة الابتدائية. ثم خلال السنوات

التسع التى أمضيتها بعد ذلك فى ثانوية أوغسبورغ، لم أتمكن من تعليم أساتذتى أى شيء . فهم لم يكفوا عن تنشيط ميلى لأوقات الفراغ وللاستقلال. فى الجامعة تلقيت دروسًا فى الموسيقى، وتعلمت العزف على القيثارة. و خلال إقامتى فى الكلية شاركت فى كل أنواع الألعاب، وأصابتنى اضطرابات قلبية أتاحت لى الدخول إلى أسرار الميتافيزيقا».

أما فضول الفتى فقد قاده إلى أماكن أكثر حيوية وتنوعًا من المدرسة، أو إلى أماكن أقل احترامًا بكثير، مثل حى هازنغاسى الشهير الذى يمتد فى مكان لايبعد كثيرًا عن الكاتدرائية[1]. وكان يجد ملذات ليست أقل حيوية ولا أكثر تناسبًا مع الأخلاق فى المعارض السنوية التى كانت تقام فى كل خريف: «غالبًا ماكنت أرتاد معرض الخريف الذى كان يقام فى كل عام: كان أشبه بكرمس بأكواخه التى كانت تشيد فى ميدان المناورات الصغير، كان كرمسًا عابقًا بالموسيقى. وفى كثير من الأكواخ كانت تعرض صور ساحرة: «إعدام الفوضوى فيرير فى مدريد»، أو «نيرون يتأمل حريق روما»، أو «الأسود البافارية تهاجم تحصينات ديوبل» و «هرب شارل الجسور بعد معركة مراد». وأنا لازلت أتذكر حصان شارل الجسور، فقد كانت له عينان هائلتان، مليئتان بالألم كما لو أنه كان يحس بأهوال ذلك الموقف التاريخى».

من البديهى القول بأن هذا كان أفضل من المدرسة بكثير. أما بالنسبة إلى «الريالجمنازيوم» فهاكم ما قاله عنه بريخت بعد سنوات: «كان أفضل أساتذتنا رجل طيب ضخم الجثة قبيح بشكل مدهش، وكان يقال إنه سعى منذ شبابه للحصول على كرسى فى الجامعة لكن دون جدوى. ولقد أدت تلك الخيبة إلى إطلاق كل الطاقات التى كانت تنام فى داخله. كان يحب أن يطرح علينا أسئلة بشكل مفاجئ، ثم حين نعجز عن الجواب، كان يطلق صيحات سرور صغيرة. لكنه كان يزداد قباحة فى نظرنا بسبب عادته فى الذهاب لدى كل حصة، مرتين أو ثلاث مرات خلف اللوح لكى يقضم قطعة

---

(١) كما قال بريخت نفسه .

جبن يخرجها من جيب سترته ويظل يعلكها طوال الدرس. كان يعلمنا الكيمياء، لكن كان من شأنه أيضاً أن يعلمنا لعبة الثلاث أوراق (...) فإذا كنا لم نتعلم معه الكيمياء، فإننا على الأقل تعلمنا منه فن الانتقام. ففى كل عام كان يمر مفتش، وكان يقال لنا إنه آت لمراقبة عمل أساتذتنا. وحين يصل المفتش كنا ننتهز الفرصة للانتقام من ذلك الأستاذ، فما من تلميذ كان يرد على أسئلته. وكنا نظل جميعًا جامدين فوق مقاعدنا وكأننا حمقى أما جهلنا فى ذلك اليوم فلم يكن له بالطبع أن يوفر لذلك الرجل أى ثناء. فكان يصاب باليرقان ويظل فى سريره لفترة من الزمن، ثم حين يعود، يعود وقد تخلى عن ميله للمزاح أو لعلك الجبنة».

أما الأساتذة الآخرون الذين كانوا يلفظون من عام لآخر، «كمية» المعرفة نفسها برتابة لاتحتمل، فكانوا ينقلون إلى الصف مشاكلهم الشخصية ويعلمون تلامذتهم «كل أسرار الاحتيال».

لكن حين كان الأمر يقوم فى خداع أستاذ قاس، فإن بريخت نفسه يعرف كيف يدبر أموره. وعلى هذا النحو اكتشف بأن أحسن طريقة لتحسين علامة تعطى له لإنشائه الفرنسى الوضيع، لم تكن فى محو التصحيحات التى يجريها المدرس بالحبر الأحمر، بل فى إضافة تصحيحات أخرى لايمكن تبريرها، قصد إرباك المدرس وإجباره على إعادة النظر فى العلامة.

كان بريخت فى السادسة عشر من عمره فى الأول من آب ١٩١٤ حين أعلنت ألمانيا الحرب على روسيا. ومثل الملايين من مواطنيه أصيب صاحبنا بالحمى الوطنية. قبل ذلك كان قد بدأ بكتابة القصائد وعرضها على صحيفة فى أوغسبورغ تدعى «نيوستى ناخريختن». وعلى هذا النحو يذكر أحد محررى تلك الصحيفة، فيلهلم بروستل، بعد ذلك بـ ٣٥ عاماً، ظروف «اكتشافه» لبريخت:

«عند بداية الحرب العالمية الأولى، فى العام ١٩١٥ على الأرجح - كنت رئيساً لتحرير إحدى صحف أوغسبورغ، وذات يوم جاء لرؤيتى تلميذ فتى - لاشك أنه كان فى الصف الخامس - وحمل إلىَّ قصائده الأولى. كانت قصائد تتحدث عن الحرب ويطبعها

إيقاع مكثف، وحتى رغم أنها لم تكن متحررة من التقليد، فقد كان فيها من القوة مامن شأنه أن يحمل إلى الشعر الألمانى شيئًا جديداً... شيئًا شبيهًا بما أضافه بودلير إلى الشعر الفرنسى. يومها استقبلت بريخت استقبالا شجعه كثيراً، كما شجعه نشرى لقصائده. كان شابًا خجولاً ومتحفظًا، وكان عاجزًا عن الكلام مادامت حركة الساعة فى داخله لم تكن قد سويت سلفًا... على الصعيد السياسى كان يميل إلى اليسار. ولقد علمت من أحد أساتذته أنه كاد يطرد من المدرسة بسبب كتابته لمقال سلمى خلال الحرب، لكن أستاذه أنقذه يومها بالقول بأن الحرب قد أحدثت، بلاشك، انقلابا كليًا فى عقل هذا المراهق... أما بريخت فكان يطلع نوعًا من التيار الكهربائى».

إن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار المسافة الزمنية التى تربك ذكريات هذا الكاتب، والخلط التاريخى. ففى العام ١٩١٥ لم يكن بريخت يميل إلى اليسار، ولسوف نرى هذا الأمر لاحقًا. لكن هذه الصورة فى مجموعها، صحيحة إلى حد كبير. فالحال أنه، خلال العام الأول للحرب، كان وطنيًا فى أعماقه. غير أن القصائد التى كتبها فى تلك الفترة لم تكن لها أية أهمية، ومما لاشك فيه أن بروستل يتحدث عن أعمال لاحقة. لكنها كانت على أى حال قصائد جيدة بالنسبة إلى صبى فى سنه، وكان بريخت يوقعها باسم «برتولد أوجين» وتتحدث قصيدة «المتطوع» التى نشرت فى العام ١٩١٤ فى الصحيفة، عن تجارب متطوع، هاهم المارة الآن يرمون إليه بوردة لأنه صار جنديًا ألمانيًا، بعد أن امتنعوا فى الماضى عن التحدث إليه لأن ابنه كان سيئ السمعة[1]. أما قصيدة «الخرافة الحديثة» فهى أكثر رزانة وتصف الفوارق فى التصرف بين معسكر المنتصرين ومعسكر المهزومين، إذ يشعر المعسكر الأول بالسرور والمعسكر الثانى بالأسى مع ورود لائحة الضحايا. ثم يهبط الصمت على كل شيء «الأمهات وحدهن يبكين فى هذا الجانب وفى ذاك». وثمة قصائد أخرى تمجد الجندى الشجاع «إن الأناشيد الألمانية والبيارق الألمانية سوف تخفق فوق رأسك، أيها الجندى». لكن فى قصيدة «الشعار»،

(١) ظلت هذه القصائد ، أو معظمها بدون نشر حتى وضع هذا الكتاب على الأقل .

يبدأ الشك بالتسلل: فهنا أمامنا جندى يكتب لأمه قائلا إنه لم يعد قادراً على تحمل الحرب، لكنه بعد ثلاثة أيام يقتل بعد أن يقود حملة بطولية. وفى قصيدة «الحقل البلجيكى» يحيى بريخت الجنود الألمان الذين يشتغلون فى الأرض البلجيكية ويزرعونها «محولين المقابر إلى حقول خبز».

لكن فجأة، وسط هذه الأشعار العادية، يكشف بريخت، ذو الخمسة عشر عامًا عن موهبة شاعر لا مراء فيها، فقصيدته المعنوية «الشجرة التى تحترق» التى نشرت أول الأمر فى صحيفة الكلية تقول:

«عبر ضباب الماء الأحمر الموحل/ رأينا لهيبًا أحمر يرتج/ يندفع بدخانه نحو السماء السوداء/ هناك فى الحقول، فى هدوء ثقيل، ثمة شجرة تحترق وتطقطق/ متحجرة تنتفض الأغصان/ سوداء فى الرقصة/ مجنونة، حمراء، شرارات من النار/ موكب النار كان يحترق وهو يعبر الضباب/ والأوراق المجنونة، كئيبة جافة فى طريقها للرقص، صارخة من الفرح، حرة تلتهم نفسها/ ساخرة حول جذع عتيق/ لكن الليل كان يضيء، كبيراً وهادئًا/ محارب عتيق يسأم، يسأم حتى الموت/ ملكى حتى فى يأسه/ كانت الشجرة تحترق واقفة../ وفجأة أطلقت الشجرة غصونها المجمدة السوداء/ وفى العالى اندفع وبزغ اللهيب الأحمر../ عاليًا عاليًا فى السماء السوداء توقف للحظة./ بعد ذلك تهاوى الجذع، فى دائرة الشرارات الحمراء».

قبل ذلك كان بريخت قد بدأ يشعر بميل للحكايات الأميركية الضارية، وهو ميل سوف يحتفظ به لسنوات وسنوات، وتشهد على هذا «أغنية رجال سكة حديد فورتدونالد» التى كتبها فى العام ١٩١٦:

«رجال فورتدونالد/ يصعدون النهر حتى المكان الذى تنام فيه الغابات فى صمتها/ عند ذاك يسقط المطر، وحولهم يرتفع الماء مثل بحر قليلا قليلا./ كانوا فى الماء واقفين يغمرهم حتى الركب./ قالوا: لن يأتى الصباح أبداً. وقبل الفجر – قالوا – سنكون قد غرقنا./ وفى الصمت كانوا ينصتون إلى رياح بحيرة أرييه».

ويبدو أن ذهنية بريخت القتالية كانت قد بدأت تهدأ في تلك الآونة بالتحديد. وكان قد قرأ كتاب «الحرب» لكارل هاويتمان بعد نشره بفترة، لكنه لم ير في تلك المسرحية المسالمة سوى شجاعة بطولية وتضحية بالذات. وفي تلك الأثناء سبب لنفسه شيئًا من المشاكل عبر مقال له الذهنية نفسها، ويطور موضوعة تقول بأن على المرء أن يكون أحمق لكي ينظر إلى الموت بخفة. ولم ينقذه من مشاكله سوى تدخل أستاذه، البندكتي روموالد ساور - دي سان ستيفانس.

في العام ١٩١٩ التحق بريخت بكلية الطب في جامعة ميونيخ ، لكنه سرعان ما جند ونقل إلى مستشفى عسكري في أوغسبورغ بصفة ممرض . فإذا كان قد بقي لديه شيء من الذهنية القتالية، فإن تلك البقية سحقتها إلى الأبد التجارب الرهيبة التي عاش الشاب في خضمها في تلك الفترة. وهو وصف تلك المشاعر بعد ذلك بسنوات، أمام الكاتب الروسي سيرج ترتياكوف، بكلمات لاشك أن الزمن قد أعارها طابعًا أكثر رومانطيقية: «كنت فتيًا للغاية فجندت وأرسلت إلى مستشفى، ضمدت الجرحى، استخدمت صبغة اليود، غسلت المرضى، وقمت بعمليات نقل دم. يومها حين كان الطبيب يأمرني «اقطع ساقًا يابريخت» كنت أجيب «حاضر ياصاحب السعادة» وكنت أقطع الساق، وإذا قال لي أحد «قم بعملية ثقب عظام» كنت أفتح جمجمة المريض وأثقب له دماغه. لقد شاهدت كيف كان الأطباء يبرئون الناس لكي يعودوا ويرسلوهم إلى الجبهة بأسرع مايمكن».

لقد كانت تلك التجارب مؤدية إلى ولادة الشاعر الحقيقي. ففي تلك الفترة كتب بريخت «حكاية الجندي الميت» التي لم تجعله شهيراً وحسب، بل جعلت اسمه يرد على لائحة هتلر السوداء في العام ١٩٢٣ . وتشهد تلك القصيدة على حس سخرية حاد، وعلى تمكن من الإيقاع، الذي هو إيقاع «البالاد». في تلك القصيدة برهن بريخت على كونه خليفة هاينرش هاينه:

«كانت الحرب تسير على مواسمه الأربعة/ مامن سلام في الأفق/ وصل الجندي إلى استنتاجاته/ ومات في ميدان الشرف».

وإذ لايرضى القيصر عن موت مبكر كهذا تقوم لجنة بانتزاع الميت بناء لأوامره، وتربط له فى عنقه راهبتين وامرأته نصف العارية، وتعلن من جديد أنه صالح للقتال. أما الجندى، فتواكبه ضجة موكب عسكرى، ويحمله ممرضان يسبقهما كاهن يرقص عصاه، ويعبر الجندى المدن والقرى وسط لامبالاة عامة ويسير مرة ثانية نحو موت بطولى:

«وبما أن الجندى كان يبث رائحة/ انحنى فوقه كاهن/ أرجح فوق جثته البخور/ قصد إزالة رائحة العفن».

وإذا كانت الانتفاضات الثورية التى اندلعت فى بافاريا فى نهاية العام ١٩١٨ وبداية العام ١٩١٩، قد لامست بريخت فإنها لم تؤد إلى تعميق فكره السياسى. ولقد لوحظ بعد ذلك بسنوات أن بريخت يميل إلى تسبيق تاريخ عملية النضوج تلك. وهكذا على سبيل المثال وصف فى موسكو فى العام ١٩٥٥، حين كان يتسلم جائزة ستالين، وصف مشاعره فى ذلك العهد بشىء من المبالغة فقال:

«كنت فى التاسعة عشر من عمرى حين بدأت أسمع عن ثورتكم الكبرى، وكنت فى العشرين حين رأيت انعكاس ذلك الحريق الكبير فى المدينة التى ولدت فيها. كنت آنئذ ممرضًا فى المستشفى العسكرى فى أوغسبورغ. وفجأة خلت الثكنات والمستشفيات العسكرية. وامتلأت المدينة بسكان جدد جاءوا فى مواكب من الأحياء، وأحلوا فى المدينة حياة لم يسبق لأحياء البرجوازيين والموظفين والتجار أن عرفت لها مثيلا من قبل. طوال بضعة أيام أخذ العمال يتكلمون فى مجالس ارتجلت لتأنيب العمال الشبان الذين يرتدون الثياب العسكرية، وأخذت المصانع تطيع أوامر العمال.. كل ذلك لبضعة أيام فقط، لكن يالها من أيام! فى كل مكان انتشر المقاتلون، وفى الوقت نفسه انتشر أناس ذوو ذهنية سلمية، أناس انهمكوا فى البناء».

الحقيقة أن الصورة التى رسمها بريخت للوضع السياسى فى العام ١٩١٩ - ١٩٢٠، كانت على الأقل تقريبية. ولقد سبق لبريخت أن تحدث عن هذا الأمر بصورة أكثر تطابقًا مع الواقع فى عدد ٩ تشرين الثانى ١٩٢٢ من مجلة «برلين فيلم - كورير»:

«فى ذلك العهد كنت عضواً فى مجلس الجنود فى مستشفى أوغسبورغ، وكنت قد انضممت إلى المجلس بناء على إلحاح رفاقى الذين كانوا يدعون الاهتمام بتلك القضية. (والحقيقة التى كان بالإمكان إدراكها بعد ذلك، هى أننى لم أكن قادراً على تغيير أى وضع بطريقة تخدمهم). كنا جميعًا نشكو من افتقار إلى القناعات السياسية، وأنا كنت أعانى من نقص فى الحماس. وكانت مخططات القيادة العسكرية العليا لإرسالى إلى الجبهة قد فشلت فى العام السابق. لقد خدمنى الحظ وأدركت ماينبغى عمله فى سبيل إعاقة تربيتى العسكرية، فخلال ستة أشهر لم أكن قد تعلمت بعد كيف ألقى التحية، وكان ينظر إلىّ على أننى قذر، حتى فى تلك الآونة التى كان فيها الامتثال قد تراخى.. باختصار لم أكن مختلفًا فى شىء عن الغالبية العظمى من الجنود الآخرين الذين كانوا قد سئموا الحرب، لكنهم لم يكونوا بعد من النضوج بحيث يحوزون على وعى سياسى. اليوم، لم أعد أذكر ذلك الوضع بسرور».

ومن المؤكد أن أحداث تلك الأيام الحاسمة مثل انتفاضات ميونيخ، وولادة حكومة مجالس فى بافاريا لم تعمر طويلا، لكنها كانت ذات أثر عميق على بريخت وهو يقول لترتياكوف هذا الأمر:

«فى العام ١٩١٩ لوح بعلم السلطة السوفييتية فى ميونيخ قريبًا منا. ولقد انعكس اللون الأحمر والمجد الذى تعيشه ميونيخ فوق أوغسبورغ، كانت المستشفى المؤسسة العسكرية الوحيدة فى المدينة. وانتخبت يومها عضواً فى لجنة أوغسبورغ الثورية.. لكننا لم نحظ بما يكفى من الوقت للتفاخر بوجود أى حارس أحمر ولا لطباعة ولو مرسوم واحد، ولا لتأميم مصرف أو إغلاق كنيسة. إذ خلال يومين دخلت المدينة قوات الجنرال أب التى كانت فى طريقها إلى ميونيخ، يومها ظل أحد أعضاء اللجنة الثورية مختبئًا عندى حتى اليوم الذى تمكن فيه من الفرار. بعد ذلك اختفت بافاريا وصارت جزءًا من الماضى».

فى أوغسبورغ اندلعت كذلك انتفاضــات للتظــاهر ضد اغتيــال كورت أيسنر فى ٢٢ شـبـاط ١٩١٩. النتيجة : ٦ قتلى، ونحو ٤٠ معتقلا ومتهمًا. ومما لاشك فيه أن ذلك الاغتيال قد أثار اشمئزاز بريخت، تمامًا كما كان قد أثار اشمئزازه أيضًا مقتل روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت فى كانون الثانى من العام نفسه.

بعد ذلك عاد إلى دراسته فى جامعة لويس – ماكسيمليان فى ميونيخ. لكن الدراسة أصبحت أقل وأقل جدية بمقدار ماكان بريخت ينحرف من الطب إلى العلوم، ومن العلوم إلى الأدب. أما ماكان يثير اهتمامه أكثر من أى شىء آخر فكان، دون شك، المحاضرات التى كان يلقيها آرثر كوتشر، حول فن المسرح، وكوتشر هو مؤرخ حياة فرانك ويدكند، فيما بعد ومناصره المتحمس.

غير أن ميونيخ لم تكن فقط مدينة جامعية ، فهذه الحاضرة الرائعة التى يخترقها نهر إيسار، تفخر بكونها باريس الجنوب وفلورنسا الشمال. وهو أمر مبرر، إلى حد ما. وعلى الرغم من كونها محافظة على الصعيد السياسى، وقومية، بل وصارت بعد اضطراباتها الثورية، أكثر رجعية من أى وقت مضى، كانت ميونيخ على أى حال مكان لقاء الشخصيات الأدبية والفنية الأكثر أهمية فى ألمانيا. ففيها أقام توماس مان وأخوه هاينريش، وفيها عاش فرانك ويدكند. وفيها كانت تصدر مجلة «سمبليسيموس» التى كانت أكثر مجلات الهزل صراحة وجرأة، والتى كان يكتب فيها عدد من أكثر الكتاب والفنانين موهبة آنذاك. ففى مقهى «ستيفانى» كان بوسع المرء أن يلتقى برسامين وشعراء وكتاب مسرح وصحفيين، ورجال أدب كأرنولد تسفايغ، الروائى، ويوهان بيكر، الشاعر التعبيرى الذى تحول إلى الشوعية، وليون فوختفانغر، الذى سيلعب دورًا أساسيًا فى حياة بريخت وكان قد اشتهر قبله، وأخيرًا، بين وقت وآخر، الأسطورى فرانك ويدكند شخصيًا.

كان بريخت يوزع وقته بين ميونيخ وأوغسبورغ، لأنه كان يجد فى مسقط رأسه، وفى علية منزل الأسرة، الصمت الذى كان يسمح له بالكتابة، وهناك كانت السينما هى أداة ترفيهه الوحيدة.

وكان ينشر مقالات فى النقد المسرحى فى مجلة «تاغستسايتونغ» الصادرة فى أوغسبورغ، منذ العام ١٩١٨، وفى «فولكسفيل» منذ العام ١٩١٩، وهى مجلة تنطق باسم أحد الأحزاب اليسارية. والحال أن موت أمه، فى العام ١٩٢٠، قطع، عمليًا، علاقاته مع أوغسبورغ، ومع عائلته. فأقام فى ميونيخ، الرقم ٥، أكاديمى شتراس.

ولم تكن الحياة هناك سيئة بالنسبة إليه. صحيح أن القومية - الاشتراكية (النازية) كانت قد بدأت باتخاذ شكلها واللاسامية تنتشر وتعم. والانفصالية البافارية تدق ناقوسها الخاص، لكن كانت هناك المسارح والأوبرا والمعارض، وأخيرًا، الكاباريه السياسى (الذى كان بريخت شديد الاهتمام به): «الأوبربريتل» وأغنياته وأناشيده التحريفية والقاسية والساخرة، الحافلة دومًا بتلميحات سياسية، تستلهم إبداعات الكاباريهات الفرنسية. أما الأشهر بين تلك المؤسسات فكان الـ «ألف شارفريختر» (الـ ١١ جلادًا)، حيث كان عدد من كبار الشعراء، كريتشارد دهمل، ودتلف فون ليلينكرون، وأوتو جوليوس بيرباووم، يلقون أشعارهم. هذا بينما كان «الكاميرشبيل» الميونيخى، القائم فى ماكسيميليان شتراس، يقدم الفرقة المسرحية الأكثر حداثة فى المدينة، والتى كان يديرها أوتو فالكنبرغ ذو الجرأة، منذ العام ١٩١٣. وكان فالكنبرغ فى طريقه، عما قريب ليكتشف بريخت.

كان بريخت يحب الغناء. وكان يصاحب نفسه على القيثارة، بألحان إيقاعية يضعها بنفسه. وكان يلقى قصائده بصوت عال متلوم. كان فى فؤاده أشبه بمطربى التروبادور الجوالين. واختلط طويلا بفنانى لاتشكيلير الذين كان كارل فالنتين يقودهم. وثمة صورة تعود لتلك الآونة ترينا بريخت الشاب، ومعه الكلارينيت، يعتمر قبعة تنزل على جبينه (وهى عادة مميزة له)، جالسًا إلى جانب ليسل كارلشتادت، الذى كان يلعب دور المستثمر بالنسبة إلى فالنتين، الواقف فى الصف الأول.

كارل فالنتين ! إنه اسم لم يعد يعنى لنا شيئًا، لكنه كاد يكون أسطورة بالنسبة إلى معاصريه. كانوا يطلقون عليه اسم «المهرج الميتافيزيقى». ويبدو أنه كان غير قابل للتقليد (مثله فى هذا مثل شارلى شابلن). أما غرائبه الهزلية وأغنياته ومونولوغاته،

وفواصله المضحكة التى كان يؤديها باللهجات المحلية ويسندها بالإيماء والحركة اللذين كانا يعطيانها رنة متفوقة على رنين الكلمات، فكانت كلها فى طريقها لتصبح أمثلة رائجة. وكان يصمم اسكتشاته بنفسه، ويلقى قصائده الخاصة، ويستعين بمعاونين ذوى موهبة. وكان به ميل خاص لأداء دور «الرجل الصغير» – وهى شخصية وصفها الناقد فالتر بنجامين ذات يوم، بهذه الكلمات: «إنه البطل الذى يترك نفسه عرضة للضرب»، وكان لها على بريخت تأثير لم يمح. وهناك عدد من الاسكتشات التى كتبها بريخت فى سنوات العشرين، تشهد على أثر فالنتين المباشر عليه، غير أن ماطبعه أكثر من أى شىء آخر، فهو فن الإيماء، وهو الفن الذى أطلق عليه بريخت فيما بعد اسم «فن الحركة» GESTUS : مجموعة الحركات الساخرة التى يقوم بها «البطل المضاد». وذلكم هو جنين «شفايك».

لم ينس بريخت فالنتين ولا مايدين له به أبداً. فلقد وصف فى وقت لاحق «الجدية الرهيبة» التى بها كان يؤدى ذلك الممثل دوره، وسط فوضى ألحانه وصخبها، رغم أنه «سرعان ماكان يدرك أن هذا الرجل لم يكن يروى نكاتاً. بل هو نفسه نكتة».

ويعطينا ليون فوختفانغر فى روايته «نجاح»، صورة لاتنسى لفالنتين، الذى يحمل فى الرواية اسم هيرل: «إنه المهرج الكئيب الذى كان يجاهد بدأب لحل المشكلات المجردة بمساعدة منطق مزعوم فمثلا إذا سئل لماذا يضع نظارات من دون زجاج، كان يجيب إن هذا أفضل من لاشىء .. بالتأكيد».

وفى واحد من أشهر استكشاته، كان يلعب دور عازف الكمان فى فرقة موسيقية: «كان يزين وجهه بأشكال مضخمة والأنف على شكل عنق زجاجة أبيض اللون كئيب، وكان يضع بقعتين حمراوين على خديه. ولم يكن بوسع أحد أن يقول إنه جالس على كرسيه الهزاز، فهو كان يتعلق به كذبابة وساقاه المعوجان المنتعلان حذاءين ضخمين، كانا يلتفان بشكل أخرق وعشوائى من حول أقدام الكرسى. كان من المفروض أن المشهد عبارة عن تمرين للأوركسترا. فى البداية يعزف هيرل على الكمان، لكنه سرعان

مايحمل الصناجات، فالصناج غير موجود.. وبما أن ربطة عنق قائد الفرقة كانت قد أفلتت، صار من الواجب إعلامه بالأمر».

هكذا كان كارل فالنتين ، ولم يكن بوسعه أبدًا أن يقدم تعارضًا أكثر وضوحًا مع المؤلف الذى ربما كان قد مارس على بريخت. التأثير الأكثر جذرية: فرانك ويدكند. من المؤكد أن بريخت لم يتعرف على ويدكند، إذ مات هذا الأخير فى التاسع من آذار ١٩١٨، لكنه لاشك التقاه بين وقت وآخر. وهو على أى حال لم يكن يجهل أية قصيدة من قصائده، وأية مسرحية من مسرحياته، وهو كان مثله، يحب إلقاء (إن كان بوسعنا أن نسمى الأمر غناء) قصائده الخاصة وغناءها. ولنلاحظ هنا أن واحدًا من أولى نصوص بريخت النثرية، كان مهدى لذكرى ويدكند:

«يوم السبت. فيما كنا ننزل، جماعة، مع مجرى نهر «ليش»، والليل ملىء بالنجوم، أخذنا صدفة ننشد على القيثارة أغنياته: «فرانسيسكا» و «الطفل الأعمى» و «وأغنية راقصة» (...). كانت حيويته هى مامن شأنه أن يثير إعجابنا به أكثر من أى شىء آخر. فإذا دخل قاعة يضج فيها مئات الطلاب، وإذا دخل إلى صالة أو أستديو ، بطلّته المميزة والمنحنية قليلا ، وبرأسه القوى ذى الملامح القاسية المندفعة إلى الأمام، ومظهره المتثاقل والمتألم، كان الصمت يسود المكان (...)، منذ أسابيع، كان يصاحب قيثارته، مغنيًا أغانيه فى «البونبونيار»، بصوته الخشن والرتيب، والخالى من أى أثر للحرفة: لم أشعر أبدًا قبل ذلك أن بإمكان مغن أن يهزنى ويثير حماسى (...) كان يبدو وكأنه ليس من الفنانين (...)، كان، إلى جانب تولستوى وسترندبرغ، واحدًا من أولئك المربين الكبار لأوروبا الجديدة. أما إنجازه الاكبر فكان شخصيته».

غير أن بريخت لم يكن الوحيد الذى ينحنى أمام ويدكند. وليس من المبالغة أن نقول بأن أثره، بمعنى من المعانى، كان واحدًا من أقوى الآثار التى مورست على الأدب الألمانى فى بداية القرن. كان العدو الرئيسى للبورجوازية الألمانية التى لم يتوقف عن إفزاعها وإرهابها. وكان أول نجاحاته الفضائحية «يقظة الربيع» قد صدم الحساسية الأخلاقية للمجتمع وشرطته، حتى على الرغم من أن هذه المسرحية لم يمكن تقديمها إلا

بعد سنوات من كتابتها. وهى بوصفها «تراجيديا جنسية» حول المراهقة الجاهلة، كانت تتهم المجتمع بتحطيم الشبيبة بفعل نفاقه، وبأنه يلقى المسئولية على هذه الشبيبة. أما ما أثار الفضيحة فى المسرحية، أكثر من الإشارة المباشرة إلى علاقة جنسية، فكان ظهور جثة شابة على المسرح تحمل رأسها تحت إبطها! وكان من الصعب الذهاب فى التعبيرية إلى أبعد من هذا..

كان قدر ويدكند أن يصدم مواطنيه حتى نهاية حياته. فمسرحياته وقصائده ملأى بالمغامرين والمحتالين، وبأشخاص عاشقين قرروا معاقبة المجتمع الصالح على جرائمه. وجميعهم كانوا منقسمين على صورة ويدكند، أرهبهم هذا المجتمع نفسه وسلخهم عن رءوسهم.

كان ويدكند ممثلاً وشاعراً وكاتبًا مسرحيًا وموسيقيًا (كان مثل بريخت يلحن أغنياته بنفسه) وكان مولعًا بالسيرك وبحدائق الحيوانات وبالكاباريهات. كان عبقريًا غاضبًا، وكان يوزع غضبه على الميثاق وعلى ألمانيا. وهناك واحدة من قصائده الهزلية، التى نشرت فى مجلة «سمبليسيموس» (التى كان يكتب فيها باستمرار)، كانت تهاجم الإمبراطور شخصيًا وسببت له عقوبة سجن بتهمة الطعن فى الذات الملكية. بالنسبة إليه كان عالم الإمبراطور غيوم الثانى حديقة حيوان يجول فيها الإنسان، بوصفه حيوانًا حقيقيًا ومتوحشًا. لكن ويدكند كان مع هذا شديد العاطفة ونستشعر فى قصائده تعاطفًا مخلصًا مع التعساء، ومع المسحوقين. وذلك لأنه كان ابن شخص ليبرالى محب لفرنسا ولأميركا عاش فى الولايات المتحدة واستوعب تقاليد الحرية والديمقراطية الجمهورية. فى مسرحيات ويدكند يتحول عالم غيوم الثانى الرأسمالى إلى عالم موحش رهيب. ففى مسرحية «روح الأرض» و «علبة باندورا» (وهما مسرحيتاه الأكثر شهرة، إن لم تكونا الأفضل فى نظر النقاد)، تتحول شخصية ليليث التوراتية، إلى لولو، الغولة الشيطانية، والاندفاعة الحيوية الرهيبة، بوصفها رمزًا وتجسيداً للغريزة الجنسية، تلك القوة الأساسية التى كان ويدكند ينظر إليها بوصفها «الشىء فى ذاته» المطلق: كان ينظر إليها بوصفها النبض المتعالى الذى لايمكن مقاومته ولايمكن قمعه. وذلك كما لو أن شخصية نانا (لدى زولا) سيدة المجتمع الباريسية قد أصبحت القوة

الطبيعية بامتياز، وصارت شيئًا يماثل «الإرادة» الشبقية التى يتحدث عنها شوبنهاور، وشيئًا على بساطة الطبيعة نفسها وسذاجتها، وعلى جرأتها وغموضها فى الوقت نفسه، كانت لولو الحيوان، الحيوان المتوحش والجميل، روح الأرض.

ذات يوم قال ويدكند: «الأخلاق هى أفضل صفقة فى العالم» و «الخطيئة هى المصطلح الأسطورى الذى يطلق على الصفقة الخاسرة». وهو على العكس من إبسن الذى كان يكرهه، لم يكن يحمل شخصياته «عقدة ذنب» تعود إلى ماقبل التاريخ. فالإنسان ليس مذنبًا إلا بتهمة العيش فى هذا العالم، و «الخطيئة» هى خطيئة ضد الروح القدس والحياة، أى ضد الجسد. أما الطبيعة فإنها تبرئ الإنسان من جمود التقاليد: ومن نظام الكون المتهاوى. إن التقاليد التى أصبحت جثة فرغت بالفعل من رومانطيقيتها، بحيث إن مفيستوفيليس (*) نفسه لم يعد سوى عميل لشركات التأمين. والرعب الذى شهد ستريندبرغ على وجوده فى العالم وفى الحياة يصبح لدى ويدكند نوعًا من التهليل الصاخب إزاء انتصار الغريزة. والعمال المتفرجون كانوا يرون فى مسرحياته هجمات ضد المجتمع الرأسمالى قصدها تعرية عالم يتألم، وكانوا يعتبرون لولو التى لا تقهر تجسيداً للقوة التى ستحطم ذلك المجتمع ذات يوم.

فرانك ويدكند نفسه كان فيه شىء من الحيوان المتوحش والضارى. كان عملاقًا بالنسبة لمقدرته الذهنية، وكان مصابًا بعاهة جسدية (كان يعرج)، وكان منظره مدهشًا حين يلقى قصائده واقفًا على المسرح. بصوته الأجش. بالنسبة إلى بريخت، وحتى لو لم يكن قد عرفه شخصيًا، لم يكن ويدكند يمثل الماضى بل حاضر العالم ومستقبله. وذلك لأن بريخت كان بدوره مهووسًا بطبيعة الإنسان الحيوانية وبنضاله الضارى فى سبيل العيش: ولذلك وجد فى لغة ويدكند البذيئة والقاسية والرجعية والرهيبة، لكن المتثلة بشكل ساحر بما فيها من عزف من التقاليد المحكية، كان يرى فيها نماذج من السهل عليه أن يتماهى معها وباستطاعته أن يسير على هديها، بسهولة.

(*) إبليس.

فى تلك الآونة كان بريخت قلقًا، قلق بفعل تلك الشخصية التى كان هو مبتكرها. وكانت قدراتــه الاستيعابية غير محددة. أما ماكان يستوعبه فإنه كان يستخدمه فوراً أو سيستخدمه لاحقًا. ولقد اتهم فيما بعد بالسرقة الأدبية، وهو اتهام سوف يعترف بصحته ببروده المعتاد، لكنه سيعتبره غير مهم على الإطلاق. كان بريخت يستعير باستفاضة، يستعير من الحاضر كما يستعير من الماضى، وإذا كان فالنتين وويدكند يمثلان الحاضر بالنسبة إليه، ذلك الحاضر الذى كان يشعر بارتباطه به، فإن الشعراء الملعونين - من أمثال رامبو وفرلان وبودلير - كانوا يشكلون كذلك قطب جاذبية له. كان يقرأ الفرنسية بصعوبة ومعرفته باللغات الأجنبية الأخرى كانت بدائية كذلك، لكن كانت الروح البوهيمية والعدمية والمذهب الشيطانى، والتمرد لدى أولئك الشعراء ينشدون رعب المدن وسحرها، ويهاجمون البورجوازية، وحين كانوا يغوصون فى رغباتهم وفى غرامياتهم المتهالكة، وحين كانوا يمجدون الليل كان بريخت يفهم لذاتهم وأحقادهم. وعلى الرغم من قراءته لها مترجمة إلى الألمانية، كانت أعمالهم تمسه عن كثب، بموسيقاها الرائعة ودقتها وصورها. وكان يشعر بميل خاص إلى رامبو وفرلان؛ بسبب علاقاتهما المأساوية - الهزلية، وبسبب ظمئهما إلى العيش وبسبب أهوائهما. وفى التحدى الذى أطلقه رامبو فى وجه الحضارة وفى تمجيده للوحشية، كان بريخت يرى انعكاسًا لذاته ولاحتياجاته. ولقد طبعته قصيدتا «المركب السكران» و«موسم فى الجحيم» بطابع لايمحى.

وكان بريخت يشعر بميل مساو لبوهيمى آخر، أكثر ابتعاداً فى الزمن هو فرنسوا فيون، الشاعر والشهيد الذى عاش فى القرن الخامس عشر. وكان فيون بحاثة وشريداً وعاشقًا للمدن وللمواخير، وللناس وللأحياء البائسة، وكان نصيراً للمهانين والمذلين.. وياله من رفيق مثالى للشعراء الملعونين الذين عرفهم جيل لاحق! وكان شعراء ألمانيون هم كلابوند وويدكند، ومورغن شتارن، قد ترجموا «وصاياه» التى قرأها بريخت وشعر بنفسه فيونًا آخر، يعيش بين عهدين. ولقد كرس له عدة قصائد منها السوناتا الشهيرة التى يقول فى مطلعها «فرنسوا فيون كان طفلا لقوم بائسين ...».

ولقد أدخل بريخت فى «أوبرا القروش الثلاثة»، أشعاراً كثيرة من فيون وأشار إليه مراراً، مما جعل النقاد ذوى النوايا السيئة يأخذون عليه المآخذ، كما سنرى لاحقًا.

من بين كل المؤلفين الألمان القدامى، كان جورج بوخنر، شاعر بدايات القرن التاسع عشر، وعصفور العواصف، هو الذى استشعر بريخت بميول كثيرة نحوه، وبوخنر هو «الطفل الرائع» الذى مات فى العام ١٨٣٧ وكان، بعد، فى الثالثة والعشرين من عمره. وكانت مسرحياته قد اختفت كليًا من ذاكرة الناس حين تم العثور صدفة على واحدة من مخطوطاته عند نهاية القرن، وبذاك كان قد تم إحياء واحدة من أكبر العبقريات الأدبية فى ألمانيا. وكان من شأن مسرحيتيه الشهيرتين أنهما طبعتا مسرح مابعد الحرب فى ألمانيا ولاسيما «فويتسك»، رائدة المسرح التعبيرى الحديث، التى مثلت فى العام ١٩١٣ فى مسرح «ليسينغ» فى برلين، ثم عمد ماكس رينهاردت إلى إخراجها، إضافة إلى مسرحية بوخنر الكبيرة الأخرى «موت دانتون». وبوخنر مثل بريخت كان قد درس الطب، لكنه كان عدا ذلك عالمًا ذا ذهنية طريفة وخبيراً لامعًا فى قضايا الحيوان. كان مادياً من الناحية الفلسفية وثورياً من الناحية السياسية، لكنه مع هذا مات وهو يائس من مصير ألمانيا. وكان قد عبر عن آرائه السياسية الثورية فى كتابه (Der Hessische Landhole)، حيث صاغ بيانه الخاص حول حقوق الإنسان فى ألمانيا، وكان شعاره «فليحل السلام فى الأكواخ! ولتقع الحرب فى القصور!» وكتب يقول «تتهم شبيبتنا بلجوئها إلى القوة. لكننا ألا ترانا نعيش فى ملكوت القوة؟»(١).

كانت «فويتسك» أول مسرحية بروليتارية ألمانية. أما «موت دانتون» فقد كانت النذير بولادة المسرح «الملحمى» الحديث. وبالإضافة إلى تأثيره الثورى، فتح بوخنر أمام بريخت الكثير من الأبواب الجديدة؛ فعلى الصعيد اللغوى، أعطاه تلك اللغة الفجة، وذلك الأسلوب الذى به تتحاور الشخصيات «متجاوزة» نفسها، والاستخدام الصائب للهجة

(١) من رسالة له مؤرخة فى ٥/٤/١٨٣٣

صارمة وسريعة، وعلى صعيد البنية الدرامية، عزز بوخنر من ميل بريخت إلى أسلوب التأريخ الإليزابيثى، المتكون من حلقات ترتبط فيما بينها بمرونة. ولقد كانت هناك أيضاً نقاط لقاء أخرى. فالاثنان كانا يريان علاقة حميمة بين «الأكل والأخلاق» فالبطاطا كانت الرمز المفضل لدى بوخنر. وكان الاثنان يفضلان البطل «السلبى» : شخصية فويتسك [1] بالنسبة إلى بوخنر، وشخصية أندرياس كراغلر فى «طبول فى الليل» بالنسبة إلى بريخت، تلك الشخصية التى ستولد عما قريب مع الكثير من الشخصيات الأخرى.

(١) لقد تعزز تأثير فويتسك على المخيلة الألمانية لفترة مابعد الحرب، بالأوبرا التى اقتبسها آلبان برغ فى العام ١٩٢٥، من تلك المسرحية، وتعتبر - دون أدنى ريب - واحدة من أبرز الأعمال الموسيقية خلال هذا القرن.

- ٢ -

الفردوس التعبيرى

تقول الأغنية الألمانية القديمة «الأفكار حرة». وبين العام ١٩١٨ و ١٩٢٣ خلال تلك السنوات الحارة الرهيبة، توجه بأنظاره إلى الداخل، مجتمع مقطع الأوصال، جائع، عاطل عن العمل، غارق فى القلاقل والفوضى السياسية ومحروم من القدرة على ممارسة أى نشاط خارجى. ولقد طبع الوعى المشتت والجوانى ردود الفعل الفنية أكثر من أى وقت مضى. فإذا كان الجسد قد بدا مكبلا بالأرض فإن الروح عرفت كيف تنطلق. وعلى هذه الشاكلة كان الوضع أيضًا أيام شيللر وغوته، حين كان الفن يبدو ملجأ لإنجاز المثل العليا التى كان يبدو من المستحيل الوصول إليها فوق الأرض. اليوم هاهى الفوضى تصل إلى حدود الحشر، ومعارك الشوارع تختلط بالرؤى الكابوسية. أما العيون البائسة فقد توجهت بأنظارها نحو الشرق، نحو روسيا، حيث كانت آمال البشرية، تحط هناك حيث يتم بناء نظام اجتماعى جديد. أو نحو ماضى ألمانيا، أملا بتحقيق حلم إحياء الإمبراطورية الألمانية المقدسة، أو نحو السماء. أو ببساطة نحو القاع حيث اكتفى البعض بالغوص أكثر وأكثر فى حالة من السلبية أو فى نوع من اللؤم الصامت أو فى مواقف تحد وتمرد لا غاية لها.

كان بريخت ابن زمنه، لذا توزعته، فى آن معًا، الفوضى والأحلام الأكثر جنونًا، وكان يرى من حوله فى ألمانيا هدير نشاط فنى لاسابق له، يتجه فى اتجاهات لاتحصى. إن هناك، أول الأمر، شيئًا غريبًا إن لم يكن مقابريًا، فى الحديث عن مختلف المجموعات - من دادائية ومستقبلية وسوريالية وغيرها - التى كانت تلتقى، على سبيل

المثال، فى مقهى «غروسنفاهن» فى برلين لكى تناقش وتعضد بعضها البعض وتغير العالم، فيما كان المارك الألمانى يتدهور، والدولار الأميركى يقفز حتى السماء، وهم ينتظرهم عشاء بسيط مؤلف من الخبز ومن القهوة، قبل أن يعودوا قبل الفجر إلى مساكنهم الباردة والكئيبة. «إدهاش البرجوازى» - وإدهاش أنفسهم - ذلكم ماكان يشكل النشاط المفضل لديهم لتمضية الوقت. فالدادائيون كانوا يطلقون كلماتهم العبثية الاستفزازية مثل عبارة «البقرات يلعبن الشطرنج وهن جالسات فوق أعمدة التلغراف»، للشاعر هولزنبك. أما المجلات الدادائية والمستقبلية التى كانت تشاكس الحكومة، فكانت تموت ماإن تولد أو تتهاوى تحت قبضة الرقابة. وكان هذا مصير مجلة «بليتى» (إفلاس) التى كان جورج غروس الموهوب ينشر فيها رسومه الكاريكاتورية العنيفة فى هجومها على البرجوازى الألمانى. وبإمكاننا أن نشاهد صورة غروس فى لقطة تجمعه بصديقه الرسام جون هارتفيلد، وهو يغنى لمجد الفن البنيانى ملوحاً بيافطة تدعو لأول معرض دادائى أقيم فى برلين فى العام ١٩٢٠، وتحمل عبارات تقول: «مات الفن - عاش فن الآلة الذى يبدعه طاتلين» (كان فلاديمير طاتلين، أحد أشهر ممثلى المدرسة «البنيانية» الروسية).

كان المستقبليون والدادائيون يأملون أن يحمل الفن إلى الإنسان، بأسلحة تختلف عن الأسلحة السياسية والاجتماعية، «ثورة» جديدة. ولنصغ هنا إلى أحد مؤسسى حركة دادا، هوغو بال يروى حادثة وقعت فى زيوريخ (مهد الدادائية) فى العام ١٩١٦. كان من حوله أشخاص مثل هانز آرب وترستان تزارا، وهولزنبك، أما تظاهراتهم، الفضائحية بالنسبة إلى معاصريهم، فكانت تجرى فى كاباريه «فولتير»، فى المدينة السويسرية العريقة. يكتب بال:

«يالها من مصادفة غريبة. ففى الوقت الذى كنا نشغل فيه الكاباريه فى زيوريخ، الرقم ١ شبيغل غاسه، كان يعيش فى الجانب الآخر من الشارع، فى الرقم ٦ إن لم أكن مخطئًا، السيد أوليانوف - لينين. ومما لاشك فيه أنه كان يصغى فى كل مساء إلى موسيقانا وصراخنا وإننى لأجهل ما إذا كان قد وجد فيها لذة أو فائدة. وفى الوقت

الذى كنا نفتتح فيه معرضنا فى الباهنهوفنشتراس، كان الروس يرتحلون نحو سانت بطرسبرغ ليقيموا ثورتهم. فهل كانت الدادائية، بشكل ما، إشارة، حركة معادلة للبولشيفية؟ وهل تراها كانت تضع فى التعارض مع الدمار ومع تصفية الحسابات سمة العالم الدونكيشوتية والمجانية والعسيرة على الفهم؟ إنه سيكون من المهم مراقبة مايحدث هنا ومايحدث هنالك».

بل سيكون من الأهمية بمكان أن نعرف ما الذى كان يراه لينين فى صخب مماثل للصخب الذى كان يطلقه هوغو بال وهو ينشد أمام الجمهور مسحوراً عبارات مثل «غادجى بيرى بمبا» بلهجة بطيئة وصاخبة. وذلك لأن الدادا تريد أيضًا «تحطيم اللغة بوصفها جهازًا اجتماعيًا».

غير أن الحركة الأدبية والفنية التى كانت تعكس بشكل أفضل على الأرجح، هلوسة السنوات ١٩١٨ - ١٩٢٣، فكانت التعبيرية التى ليس من السهل تحديدها لأنها كانت ذات وجوه كثيرة، وإطارها كان من الرحابة بحيث إنه كان قادرًا على استيعاب حركات كثيرة غالبًا ماكانت حتى متناقضة. ومع هذا جرى تعريف التعبيرية بوصفها «انتفاضة ثقافية ضد البرجوازية التى كانت على حافة الانتحار»، والتعبيريون بوصفهم «سجناء عصر لم يتم تجاوزه»، أكدوا فى داخله «على الحرية المطلقة».

فى العام ١٩١٩ أعلن تيودور داوبلر، زعيم التعبيرية أن «عصرنا لديه مخطط كبير: انبعاث جديد للروح! الأنا يخلق العالم!».

وفى فرن التعبيرية الملتهب خلطت عناصر مستعارة من داروين وفرويد، من ماركس وهيغل، من زولا وأبسن، ومن ويدكند وستراندبرغ. غير أن هذا كله كان يضم عنصراً مركزيًا هو عنصر الأنا المطلق. فالوعى والأنا هما خالقا الكون، والحقيقة تكمن فى «استعمار الداخل». أعيد الاعتبار للمثالية الذاتية، وتوجت، فى الوقت الذى عادت فيه وبحرارة متفجرة صيحات الحرب التى أطلقتها الرومانطيقية الألمانية، وعبارة نوفاليس: «إن الطريق السرية تقود إلى الداخل».

كان التعبيريون، إذ يعلنون أنفسهم خالقين للواقع وأسياداً له بالنتيجة، يلحون على واقع أن «معنى الشيء يجب أن يقتلع». فلدى التعبيرية «يصبح البعد فى كليته رؤية. فالتعبيرى لاينظر بل يرى... ولم يعد ثمة وجود لترابط الوقائع: المصانع، والأمراض، والعاهرات، والصراخ، والجوع. أما ما يكون موجوداً فى لحظة معينة، فهى الرؤية التى بها يرى التعبيرى هذه الأمور»(١).

فإذا كانت الأنا هى المركز الخلاق فإن الإنسان هو من يتوجه التعبيريون بالحديث إليه. ومنذ العام ١٩١٠ صرخ فرانتس فرفل، أحد شعرائهم الأكثر موهبة: «أيها الإنسان!»:

«أيها الإنسان رغبتى الوحيدة هى أن أكون صالحاً لك/ فإن تكن زنجياً، أو بهلواناً، أو لاتزال تمص ثدى أمك/ وأن تكون جندياً أو طياراً، صبوراً أو مقداماً... إننى أوجد من أجلك، ومن أجلكم جميعاً/ لاتغلقوا بابكم، أتوسل إليكم!/ ألا فليأت سريعاً الوقت الذى نتعانق فيه مثل إخوة ياإخوتى!».

إننا نعثر هنا على أصداء من بودلير، بل وربما من وولت وتيمان، وفى أعماق هذا النداء الموجه للإنسان كانت تختلط صرخة آتية من القلب تقول: «تغيير». وذلك لأن التعبيرية كانت أيضاً ثورة عن طريق اللجوء إلى السحر، فأنا الشاعر تندفع إلى الأمام، تفتح القلب، عارضة حباً للإنسانية حولها، حتى ولو كان حباً غامضاً: للإنسانية بشكل عام، للإنسانية بشكل مجرد. كان الصراخ ينشط الثورة تماماً كما لو أن عصا بروسبيرو وكتبه السحرية قد انبعثت فجأة لتحدث لدى الإنسان تغييرات غير متوقعة.

التعبيرية هى السيرة الذاتية للروح. ومصادرها معقدة على تعقد طبيعتها، الرومانطيقية الألمانية، أحلام نوفاليس وعالمه الليلى، «فاوست» غوته. أما جذورها الأكثر حداثة فتغوص لدى أناس كسترندبرغ ويدكند وفرويد. وكان سترندبرغ قد حطم رحى المسرح الطبيعى (حيث كان، مع هذا، قد حقق أعمالا جيدة ضمن إطاره) حطمها

---

(١) كازيمير أدشميد ، يذكر العبارة ميخائيل هامبورغر فى «الشعر الألمانى الحديث» ١٩٣٩

ليتجه نحو مسرح الروح فى مسرحية «الحلم»، وكذلك وإن بشكل أكثر تميزًا فى مسرحية «طريق دمشق». وتؤكد هذه المسرحية الأخيرة على مسيرة ستدندبرغ الشخصية نحو الخلاص عبر الرمز والكابوس والرؤية، حتى «نيرفانا» الاستسلام. غير أن تقاليد «اللاوعى» التى تسير من شوبنهاور إلى فرويد، كانت كذلك ذات دلالة كبرى بالنسبة إلى التعبيريين الألمان. فقد كانوا يمزجون فى عملهم الدرامى بين اللامعقول واللاوعى والمكبوت وعالم الحلم. أما التقطع - ومنطقه الداخلى: تيار الوعى - والمناجاة والمتاهة والقطيعة، والقطاع المشاهد فى الزمان والمكان، فقد كانت كلها تستخدم لرسم صورة الروح وتاريخها، حيث يعرى الرمز الواقع الداخلى، وتصبح الشخصية مجردة لأنها تصور هنا فى كونيتها. أما كلمة «الإنسان» فتكتب بأحرف كبيرة: إنه الأخ والأخت والأم والشاعر والنبى والمحارب.

وفيما يتعلق بفنون الرسم، قليلون هم التعبيريون الذين ظلت أسماؤهم حية حتى أيامنا هذه. لكن كان بينهم فنانون كبار مثل: ماكس بيكمان وجورج غروس، لكى لا نذكر سوى هذين الاثنين. وفى المسرح حيث كانوا أكثر صخبًا وعددًا، من المؤكد أنه إذا كان الكثيرون منهم قد غابوا فى النسيان، فإن أثرهم كان عميقًا. وحسبنا هنا أن نورد أسماءهم لكى ندرك أهمية الحركة: فالتر هاسنكليفر، فريتس فون أونروه رابينهارد غورنغ، أرنست تولر، فرانتس فرفل، جورج كايزر هانزجوست، وأرنولت برونن... وأيضًا، وحتى لو لم يكن عضوًا فى مجموعتهم، برتولت بريخت، الشاب الذى كان قريبًا منهم على عدة أصعدة.

يهيمن على التعبيرية الأدبية عنصران يبدوان متناقضين ظاهريًا: عنصر السلبية، وعنصر الإيجابية. فالتعبيرية لدى فرانتس فرفل، بالغة الكآبة ومتشائمة أحيانًا، لكنها إنسانية وثورية لدى أرنست تولر.

لكن التمرد هو نواتها الأساسية: تمرد الشبيبة ضد العجائز، والابن ضد الأب، والتلميذ ضد المعلم والجديد ضد القديم. ولقد أصبحت عبارتا «ثقافة الشبيبة» و«استقلال الشبيبة» صرختى المعركة. فالعنف الذى لم يعد يرى الطرق مفتوحة أمامه

فى الحلبة السياسية ، اندلع فى غرفة النوم، فى مكتب الأب، وفى صف المدرسة. وشنت هجمات صارمة وصريحة، صراحة لا سابق لها، على الأبوية ذات القبضة الحديدية المرتدية قفازاً من المخمل، وعلى الامتثال فى الجيش (أى على طاعة الجثة والاستعراض العسكرى). أما الرغبة فى قتل الأب فقد انكشفت فى دمويتها عبر المسرحيات والروايات، ابتداء من: «المتسول» لراينهارد سورجيه (١٩١٢) التى تعتبر أول مسرحية تعبيرية ألمانية، حتى مسرحية «قتل الأب» لأرنولت برونن (١٩٢٠). أما مسرحية «الابن» لفالتر هاسنكليفر (١٩١٤) فقد جعلت من نفسها الناطق الرسمى باسم التمرد والتحدى، باسم «الجماعة كلها» وذلك بصرختها القائلة: «الموت لكل الآباء الذين يدينوننا»:

«إن الحرب ضد آبائنا تشبه الانتقام الذى كان يمارس ضد الأمراء قبل مائة عام. ففى ذلك الحين كانت الرءوس المتوجة تستعبد أبناء الرعية وتضطهدهم وتسحقهم.. أما اليوم فنحن الذين ننشد المارسيليازِ»(١).

يقيناً إن المسرح التعبيرى لايكتفى بالمناداة بقتل الأب. فالشاعر لودفيغ روبينر الذى مات باكراً، كان يهيب بالفنانين أن يحطموا الخمول الذى يبدو مهيمناً عليهم وأن يشاركوا فى الحياة بنشاط. ففى قصيدته «الإنسان فى الوسط» ١٩١٧، كان يندد بلا مسئولية الكاتب والشاعر، فى الوقت الذى أطلق فيه شعاراته ضد الثقافة التقليدية والعاجزة التى كانت تسود آنذاك:

«إننا ضد الموسيقى – فى سبيل أن تنهض الجماعة/ إننا ضد القصيدة – مع الدعوة إلى الحب/ إننا ضد الرواية – مع الطريق التى تؤدى إلى الحياة/ إننا ضد المسرح – مع الطريق التى تؤدى إلى العمل».

إنه يطلب من الإنسان أن يصبح «مركز» الكون. ثم بعد الثورة نادى روبينر الناس البسطاء الذين لم يعودوا «بسطاء»، بهذه الكلمات:

---

(١) فالتر هاسنكليفر «الإبن»، ٩٨ – ٩٩

«لم نعـد أناسـًا بسطاء، لقد تسلقنا الظلمـات نحـو النور، أيهـا الرفـاق من كل شعوب الأرض».

أما المسألة التى أثارت هاجس الكتابة التعبيرية أكثر من غيرها فكانت مسألة الحـرب والسـلام؛ فالموضوعات هنا أكثر اتساعًا منها فى المسرحيات التى تتحدث عن قتل الأب. والشخصيات والإطار أكثر واقعية. فالنزعة السلمية ودعوة الإنسان لكى يعيد اكتشاف إنسانيته، صار لهما معتنقون: ومنهم فريتس فون أونروه، وهو ابن عائلة أرستقراطية وعسكرية كان قد عبر بصخب عن ميوله الوطنية فى مسرحية «الضباط» قبل أن يتخلى عن تلك الميول عشية الحرب. أما مسرحيته «قبل القرار» فهى ترينا جنديًا يرى وهو فى ميدان القتال، البديل يتمثل له على شكل ظهورين: ظهور هاينرخ فـون كليست بطـل الوطنيـة البروسية، وظهـور شكسبير، الناطق باسم الإنسان ويقول له شكسبير:

«إن ما تنشده الأغنيات الصاخبة اليوم وكأنه انتصار ليس هو الخلاص الحقيقى للروح. اندفع منذ الآن فى حرب صاخبة من أجل السلام وأنت متسلح بالعدالة وقلبك عامر بالطيبة».

أما فالتر هاسنكليفر فقد جعل من شخصية أنطيغون الكلاسيكية تجسيدًا للسلام.

غير أن الصوت الشاعرى الأكثر رهافة جاء من وراء القضبان حيث كان أرنست تولر يمضى عقوبة السجن بعد أن حكم عليه بخمس سنوات بسبب اشتراكه فى الثورة البافارية.

وكان تولر، قبل فترة من الحكم عليه، قد كتب مسرحيته «التغيير» التى نرى فيها فنانًا يدعى فردريك وكان قد جند فى الجيش الاستعمارى يصبح، بفعل عملية تغيير رمزية، رسولا للسلام وللثورة. وتتألف تلك المسرحية من ١٣ مشهدًا مضخمة وحرة، مقابريـة ومرعبـة فى معظمها، تصف لنا تجارب فردريك التى تؤدى به من الوطنية حتى الخيبة، حتى اللحظة التى يلقى فيها هذه الخطبة العاطفية أمام جماعة من الناس

تجمعــوا أمـام كنيســـة، وذلك بعد أن يكـــون قـــد حطـــم نصبًا وطنيًا كان قد نحته، ثم ترك مقره نهائيًا:

«والآن أيها الإخوة، أتوسل إليكم أن تسيروا، سيروا نحو ضوء النهار. توجهوا نحو أولئك الذين يقبضون على السلطة واصرخوا فى وجوههم بصوت راعد إن السلطة ليست سوى وهم. اذهبوا إلى الجنود وقولوا لهم: حولوا سيوفكم إلى محاريث! اذهبوا إلى الأغنياء وبينوا لهم ماصارت عليه قلوبهم، وكيف تحولت تلك القلوب إلى طلل، لكن كونوا طيبين معهم لأنهم هم أيضًا أرواح بائسة أفاقة. اهدموا القلاع بضحكتكم، أجل اهدموا القلاع، لأنها بنيت من الحثالة، من الحثالة المجففة، سيروا، سيروا فى ضوء النهار! ياإخوتى ارفعوا قبضاتكم المستشهدة.. وليرن فرح ضار. ولتحل فى بلادنا الحرية والثورة».

قدمت هذه المسرحية فى مسرح «تريبون» فى برلين فى العام ١٩١٩، وقام فريتس كورتنر بدور فردريك. أما المسرحية التى تبعتها، «الرجل - الجمهور» وكتبت فى السجن فكانت سلمية فى أعماقها وطوباوية. الشخصية الرئيسية فيها شخصية امرأة تعمل ضد العنف من حيث أتى. تهزم المرأة وتعتقلها القوات المضادة - للثورة. لكنها فى آخر حديث لها مع «ذاك الذى لا اسم له»، زعيم «الجماعة الثورية»، تقول: «سأكون قد خنت الجماهير لو طالبت بحياة إنسان واحد. إن ذاك الذى يعمل بإمكانه أن يضحى بحياته. اسمع: مامن إنسان له الحق فى قتل إنسان آخر باسم قضية. وذاك الذى يطالب لنفسه بالدم الإنسانى هو «مولوخ» (الشيطان): الدولة هى مولوخ. والجماهير هى مولوخ».

ومع هذا، تقول المرأة وهى تواجه الموت، حين يحاول كاهن اقناعها بأن عليها أن تصلى، مؤكدًا لها أن «الإنسان شرير منذ ولادته»:

«إن الإنسان يريد أن يكون طيبًا.. لأنه حتى حين يرتكب الشر يغلف ذلك الشر بقناع الخير.. كما أعتقد!».

أما جورج كايزر الأقل إنسانية وثورية من أرنست تولر، فقد تحول من النزعة السلمية التى كان ينادى بها قبل الحرب، كما فى مسرحيته «برجوازيو كاليه»، إلى المسيحية وإلى التشاؤمية بل وإلى العدمية بعد الحرب، وكايزر هو مؤلف مسرحية «من الفجر حتى منتصف الليل»، التى تعتبر الأكثر شهرة بين المسرحيات التعبيرية، وهى مسرحية تاريخية تصف اثنتى عشرة ساعة من حياة مستخدم فى مصرف هارب، وترمز إلى الليل البائس الذى تعيشه البرجوازية الصغيرة الألمانية، وكذلك ألمانيا بشكل عام. أما وهاد اليأس المطلق كما يراها كايزر فتتجلى فى ثلاثيته «غاز» التى ترينا مليارديراً وابنه وحفيده يقومون برحلات داخلية وخارجية غريبة تنتهى بتهاوى الحلم الطوباوى بالعودة إلى الأرض الأصيلة، وذلك حين يرفض العمال، الذين حاول الحفيد تغييرهم، التخلى عن المصانع التى يصنعون فيها أعتدة حربية. وفى ختام المسرحية يحدث صراع ينهى العالم كله.

تلكم هى دروب الخلاص التى كان يقترحها المسرحيون والشعراء التعبيريون بيد أن أصواتًا أخرى ارتفعت، وكانت أقل ميلا للتحدث عن الكارثة وأقل اتجاهًا نحو الغيبية، لتقيم التوازن مع تلك الأصوات. فرواية «الجبل السحرى» لتوماس مان التى نشرت فى العام ١٩٢٤، كانت تنصح بهجران أقاليم المرض والموت العالية للنزول إلى وادى القرار؛ لكن المؤسف أن ذلك النزول كان يقوم فى الرواية فى الاشتراك بالحرب العالمية. أما التخطيطية الرائعة التى ترد فى أعمال كاتيه كولفيتش، فكانت تصور لنا بصراحة وقوة مفاجئتين الحقائق الاجتماعية الأكثر إلحاحًا فى تلك السنوات. كانت الفرق المسرحية التى تزور برلين وغيرها من المدن فى تلك الآونة، تعرض فكرة جديدة على الإنسان والمجتمع. فى برلين كان أرفن بسكاتور يثير المسرح. وكان يوهان بيكر يخلط بين التعبيرية الشاعرية والشيوعية. ومن سجنه كان إريك موهسام يحيى الأفئدة المتعبة بقصائده البروليتارية.

وبرتولت بريخت بدوره كان عليـــه أن ينـــال نصيبه من الكابوس قبل أن يتمكن من تجاوزه.

- ٣ -

كورس الكابوس والنهاية الأخيرة

إن بريخت نفسه، يعكس كابوس تلك السنوات. فالثورة المهزومة التى قام بها جيل بأسره تجد التعبير عنها فى القصائد التى وضعها بين ١٩١٨ و ١٩٢٦. ففى تلك القصائد، وبلسان بريخت، كان الفوضوى والعدمى والكئيب والمستلب والمبعد يتحدثون. كان بريخت لسان حال المرحلة الانتقالية ولسان حال المحكوم عليهم.

بالتعارض مع صرخات التعبيريين المولهة ومع ندائهم للإنسان، أظهر بريخت ابتعاداً صارماً وبرودة محسوبة. كان يحذر الفصاحة، وكذلك الكتابات المؤثرة والمثيرة للأحاسيس. كذلك كانت الدعوات العاطفية الموجهة للإنسانية لا تمارس أى تأثير عليه. وبريخت حين جمع قصائده فى تلك المرحلة ونشرها أولا فى الطبعة المحدودة التى حملت اسم «كتيب الجيب» ثم فى الطبعة التى نشرت فى العام ١٩٢٧ بعنوان «مواعظ بيتية» ثبت للأجيال التالية صورة ذلك «الجيل الضائع» الذى كان يمثل نهاية عصر. تأتى تلك القصائد بوحيها من الأناشيد الشعبية ومن الفولكلور الألمانى ومن الغناء الكلاسيكى ومن أغانى الكورس الدينى، لكنها استفادت كذلك من أشعار كبلنغ وفيون ورامبو ومن الفلكلور الأميركى.

إن الاشمئزاز الذى كان بريخت يستشعره إزاء العواطفية - لكن ليس إزاء العاطفة - يتخذ لديه شكل هوس طوعى وعنيف، يكاد يكون دعوة إلى كل ماهو لا أخلاقى: الجنس، السجائر، الكحول، والأفيون. لكنه كان أيضاً تحدياً مرمياً فى وجه

الأخلاقية البرجوازية الصلبة والهادئة. وقصائد بريخت مكتوبة وفى خلفيتها جوع وبؤس يصلان حد اليأس. فتمجيد الانحطاط والثناء على القذارة هما ترياقان مران فى وجه العنوبة والضوء. وقصائد بريخت هى كذلك بحث متردد وعنيد عن مخرج. فهل لنا أن نرى فى الأمر صورة للحقيقة، أم كما قال أحد النقاد «مخرجًا مركبًا تركيبًا»!(١).

تذكرنا عدمية بريخت أحيانًا بقصيدة «الأرض اليباب» لـ ت.س. إليوت التى كتبت فى الفترة نفسها. ففيها نعثر على الابتعاد البارد والمحسوب نفسه، وكذلك على مهارة لفظية وشاعرية متوازية. لكن يا للفارق الكبير بينهما! فـ «الأرض الخراب» عبارة عن جحيم خاو مسكون بالعفاريت الذين كفوا ومنذ زمن عن الانفعال بالبطولة، سواء بالعاطفة أم بالعمل. عالم بريخت أيضًا عبارة عن جحيم لكنه مسكون بالكائنات البشرية. لدى إليوت ليس ثمة أثر لأى شعور تجاه الإنسان اللهم إلا الرغبة فى نزع أحشائه. أما لدى بريخت فثمة تعاطف مع البائسين والمسحوقين، مع المغدور بهم والمبعدين. إليوت يرى العدم فى العدم، أما بريخت فإنه يرى ضحايا العدم.

وأى فارق أيضًا بين الأنا لدى بريخت والأنا لدى التعبيريين، «أنا برتولت بريخت، أتيت من الغابات السوداء» إنه يعلن عن نفسه منتميًا لمدينة الأسفلت حيث زود «بطقوس الموتى»: الصحف، التبغ وماء الحياة. إن له «رائحة بالغة الخصوصية»، مثل غيره من الكائنات البشرية. النساء، يحببهن حقًا، لكنه ليس ذلك «الشخص الذى بوسعهن الاعتماد عليه». لقد فقدت الطبيعة رومانسيتها، لأن الأشجار صارت «تبول». والعصافير صارت «ديدانًا» فى الفجر الرمادى. أما نومه فإنه «حافل بالقلق». لكن كل شىء على مايرام لأن الأمور تعبر. وفى هذه المدن الجماد التى بنيناها، ماالذى سيبقى؟ الريح ومن بعدنا لاشىء جدير بأن يذكر: «فى الكوارث التى ستحل، آمل أننى لن أترك سيغارى المصنوع من تبغ فرجينيا ينطفئ بفعل المرارة».

---

(١) جون ويليت، «مسرح برتولت بريخت»، ص٦٧

إن البحر التقليدى الذى يستخدمه فى هذه القصيدة (قصيدة «عن البائس ب.ب»)، يدهشنا ببساطته، لكنه معقد إلى الحد الأقصى فى الحقيقة، معقد إلى درجة أنه يسمح لنفسه بأن يحدثنا بسذاجة. واللهجة هى من قوة التدمير بحيث إن الشاعر بإمكانه أن يدمج هواجسه ويهيمن عليها.

هاجس بريخت هو مرور الأشياء. فهو يجول فى المدن ويحلم:

«تحتها المجارير، داخلها لاشىء، وفوقها الدخان./ لقد عشنا فى المجارير. فلم نتمتع بشىء/ إننا فى الممرات سريعًا. وببطء سترتحل الممرات أيضًا».

وفيما هو يتجول فوق أسفلت الشوارع، تتملكه الوحدة، ويخامره انطباع بأن أحشاءه «مليئة بالكلمات الباردة». والطبيعة بالنسبة إليه شجرة تلتهمها الصقور التى تفتت أبديتها. فأين هو الله فى هذه الخليقة؟

«فى عمق الوديان المظلمة يموت الجائعون./ وأنت تريهم الخبز وتتركهم يموتون جوعًا./ وأنت تتبوأ، خالدًا لا مرئيًا مشعًا وقاسيًا فوق سهلك الأبدى../ كثيرون يقولون إنك لاتوجد، وياحبذا./ لكن ذاك الذى بإمكانه أن يخدع بمثل هذه المهارة هل يمكنه ألا يوجد؟».

إن عددًا من القصائد التى كتبها بريخت فى تلك السنوات لم يضم إلى «مواعظ بيتية». وهى لم تنشر قبل موته. وتلك القصائد عبارة عن لوحات يصور فيه نفسه بصراحة صارمة. وفيها يقدم نفسه تحت اسم «بيدى». و«بيدى» كسول، «مدع حتى الهلاك» يدخن، يقرأ الصحف، يشرب، ويلعب البليار، ويكتفى دائمًا «بحك أعضائه الحساسة»، إنه «بارد برود الكلب» ولايتمتع «بأى شعور إنسانى».

إنه يشكو. فللأسف «كل واحد يظل إلى الأبد غريبًا عن الآخر». ومن الطبيعى أنه يتحدث عن الحب بكثير من اللامبالاة. وآه كم ينسى الإنسان سريعًا! أحيانًا، ولاسيما فى الليل تنبثق أشباح الماضى: «لكن فى الليل، أحيانًا، حين تروننى وأنا أشرب./ أرى موزعًا فى الرياح، وجهها، قويًا ومتجهًا نحوى، فانحنى فى الريح».

على صـــورة لامـــرأة نقـــرأ بخـــط بريخت: «نقيـــة، مـوضـــوعيـــة، وخبيثة».
ولقـد رغب بريخت فى أن تكتب على قبـره هذه الكلمات «إن المرء ينـــام هناك نومًا جيداً بالتأكيد».

إن الحب بين الرجل والمرأة، بالعلاقات العميقة التى يقيمها، غريب عليه. فإذا ظهر، وهذا أمر نادر، فإنه يظهر فى ظروف قاسية ومتفجرة وصماء. وفى مثل تلك الحالات تكون المرأة هى العنصر الفعال وغالبًا ماتصبح عبدة للرجل. أما تعاطف الرجل مع رجل آخر فيصوره بريخت بحنان أكثر ويبدو لديه أنه يحسه عميقًا. أما ممارسة الجنس بين الرجل والمرأة فإنه يصفها بإهمال: «لكن بواسطة غليون، يكون الأمر لاشبيه له».

ويرمز الماء الجارى لدى بريخت إلى الطابع المتذبذب والانتقالى للحياة والطبيعة. والغرق، والعبور إلى العدم والحياة المتحركة التى تصبح غير متحركة والتفكك وأوفيليا كلها موضوعات دائمة العبور. ويتساءل صديقه أرنولت برونن حول الانجذاب الذى كان يستشعـره بريخت نحـــو المـــاء فى صبـاه: «خلف المنـــزل تمامًا كان ثمة مستنقع ذو ماء أسود. ومما لاشك فيه أن تلك المياه أوحت لبريخت الشاب بقصائده الملأى بجثث عائمة»(١).

وثمة مصدر آخر من مصادر وحى بريخت لايقل ظهوراً، إنها قصيدة «المركب السكران» لأرثر رامبو، تلك القصيدة التى لاتنسى بأبياتها الأخاذة:

«فيما كنت أنزل أنهاراً لاتحس/ لم أعد أشعر بساحبى المركب يقودوننى».

وبعد ذلك:

«... حيث ، طفاوة شاحبة

ومسحورة، ينزل أحيانًا غريق غارق فى تفكيره».

---

(١) أرنولت برونن . «أيام مع بريخت» ص ٩٢

وهو ذاك الذى أصبح، بقلم بريخت، أنشودة «المركب»:

«سابحًا فى المياه الصافية لبحور كثيرة

متأرجحًا، تخليت عن الغاية وعن الوزن،

فيما كنت سائرًا تحت القمر الأحمر، ومع أسماك القرش..

والمركب يترك نفسه عرضة للأمواج وللقذارة، ويصبح مأوى للقبرات ولحشائش البحر، وإذ يراه الصيادون عائمًا، ينظرون إليه بذهول لأنه عصى على التعرف، مادام أنه.. ملىء بالحشائش وبالماء والقمر والموت».

والكائنات البشرية بدورها تجد النسيان فى الماء: فأمر لذيذ أن يتحول الإنسان إلى نبات فى شحوب بعد الظهر، حيث يترك التيار يسحبه دون أن يتحرك «كما يفعل الإله الطيب حين يعوم، عند المساء، فى الأنهار».

إنها قصائد تغنى الموت الهادئ، وتخصرها «أنشودة حول كثير من المراكب» حيث يسبح بين الأمواج، سباح وحيد، فى مركب تالف، يصاحبه سرب من أسماك القرش، متجهًا نحو دماره الأخير، مرتاحًا من مرافقيه الظمآنين للدماء: «ومن هذا، ذات مساء خلال شهر تشرين الأول/ بعد يوم لا غناء فيه/ ظهر عند كوثل المركب/ وهاهم يسمعونه يتكلم/ فماذا تراه يقول؟ «غدًا سنغرق».

بيد أن بوسع بريخت أن يتخلى عن قلقه الاستسلامى، وأن يتهم «كلى القدرة» باللامبالاة التى يبديها هذا الأخير إزاء بؤس الإنسان وتعاسته فى هذه الدنيا. وتلك الاضطرابات التى يثيرها إخوته فيه، يعبر عنها بريخت فى قصائد مؤثرة، كتلك التى كتبها عن «الميلاد» والتى أبدت السلطات الحكومية شكوكًا بصددها حول نواياه الهرطوقية. وتلك القصائد هى من بين أكثر قصائد بريخت أثرًا ومفاجأة. وإحداها تحمل عنوان «ماريا»:

«كان ليل ولادتها الأولى بارداً./ لكن، مع مرور السنوات/ نسيت كليًا/ الجليد فى العوارض المترجرجة، والمدفأة التى كانت تنفث الدخان/ وآلام الوضع عند الصباح/ لكنها نسيت بشكل خاص، الخجل المر/ بسبب عدم كونها وحيدة/ خجل الفقراء./ وذلكم هو السبب الذى جعل عيداً يقام، بعد أن مرت السنوات/ عيداً لم ينقصه شيء/ فصمتت عبارات الرعاة البذيئة./ وبالتالى جعلوا ملوكًا فى التاريخ».

وفى «حكاية الميلاد» يجعل بريخت الفقراء يتكلمون:

«عشية الميلاد، نحن جالسون/ نحن القوم الفقراء/ داخل غرفة يسقط فيها الجليد/ ونشعر بالريح تتسلل إلينا/ تعال، يا يسوع العذب، تحت سقوفنا،/ لأننا بحاجة إليك ماسة.../ تعالى، أيتها الريح البائسة فى مأوانا:/ فأنت أيضًا لاتملكين وطنًا ...».

كان بريخت، مثل بطله بعل، يغنى ويلقى معظم قصائده وأناشيده، أمام من يحب سماعها. ويتحدث بيتر سوهر كامب، صديقه المعجب به، والذى سيصير فيما بعد ناشره، عن لقائه الأول بذلك الفنان الألمانى، قائلا:

«تعود بداية علاقاتى الشخصية مع بريخت، إلى لقاء جرى فى حانة ريفية، عند مطلع شتاء العام ١٩١٩، فهناك اكتشفت، بين سائقى العربات، شاباً يغنى أناشيد بمصاحبة قيثارته، ومن تلك الأناشيد «كورس بعل الكبير». وهكذا استمعت إلى قصائده للمرة الأولى».

منذ نشر «مواعظ بيتية»، فى العام ١٩٧٢، فرضت عبقرية بريخت الشعرية نفسها على أعدائه كما على معجبيه. وكان عنوان المجموعة ساخراً وهرطوقياً بشكل جلى. ولقد حورها نقاد معادون له إلى «مواعظ شيطانية». وينقسم الكتاب إلى خمسة «دروس»: عمليات، تمارين روحية، تأريخات/ مزامير وأناشيد ماها غونى، وساعات الموتى الأولى. ويبدأ الكتاب بمقدمة، ضاحكة باكية، تشير إلى اللحظات التى تلائم كل واحد من الدروس: على سبيل المثال، «فى الأزمان التى تفلت فيها قوى الطبيعة» أو حين «يعى المرء، الجسد والقرينة».

إن تلك المواعظ هى مايقترحه بريخت بديلاً لكتاب الصلوات البروتستانتى. لكن المجموعة كلها أتت مطبوعة بنوع من التعاطف. بدت كرومانس للفقراء. وفيها نجد حكاية فتى فى السادسة عشرة هو «إبفلبوك» الذى قتل أباه وأمه (وهى حادثة حقيقية جرت فى أوغسبورغ)، وأنشودة مارى فارار التى تخلصت من طفلها السفاح بعد أن حاولت إجهاضه. دون جدوى. وتنتهى الأنشودة بهذه النصيحة (المستلهمة من فيون): «وأنتم أرجوكم ألا تغضبوا./ فكل مخلوق يحتاج عون الجميع».

إن أحداً لم يتفوق على بريخت، فى مجال كتابة الشعر الساخر. فعلى سبيل المثال نذكر أن نياندر، الشاعر الدينى الذى عاش فى القرن السابع عشر، كان قد كتب نشيداً شهيراً يقول:

«مباركًا ليكن الله السيد، ملك المجد القادر،

«آه ياروحى المحبوبة، تلكم هى رغبتى.

«تجمعوا مع المزامير والقيثارات،

«انهضوا، انهضوا، ولنغن هذه المدائح».

وهذا النشيد تحول، لدى بريخت، إلى قصيدة «الكورس الكبير لأعمال الفضائل»:

«امدحوا الليل الذى يحيطكم بظلامه!.

«تعالوا، ونحو السماء، كلكم فى الجمع، ارفعوا العيون: لقد قضى الأمر، والنور هجركم».

وتعتبر هذه القصيدة تمجيداً للنسيان. فالإنسان الذى يعيش ويعبر، لايختلف فى شىء عن حيوانات الحقول. ويقول بريخت: «امدحوا، امدحوا فى السماء الذاكرة السيئة! (...) امدحوا الليل، والبرد والتلف».

وهو يأخذ واحدة من أشهر قصائد غوته، ليحولها إلى «طقس النفس» التى هى عبارة عن تنديد مرير باللامبالاة التى ترفض رؤية الفقر والجوع والموت!

أما كراهيته للحرب فتتمثل فى «حكاية الجندى الميت» وفى «أنشودة المرأة والجندى»، حيث، يصر جندى شاب على الذهاب إلى الحرب ويموت، رغم تحذيرات امرأة له.

ومرارة بريخت نزعت الطابع الأسطورى عن الثورة الألمانية المجهضة ١٩١٨-١٩١٩. إذ تأتى قصيدة «أغنية جندى الجيش الأحمر» (التى استبعدت عن جميع طبعات «مواعظ بيتية») لتصف مسيرة الجنود الحمر، التواقين إلى تلك الحرية التى حاربوا فى سبيلها، أولئك الجنود الذين «حين يتأملون السماء الحمراء، يرون فيها حمرة الفجر». لكن الوقت يمر و «إذا كانت السماء تأتى اليوم إليهم، فإن من شأنها أن تستغنى عنهم».

ومع هذا فإن الناس يمتلكون «شيئًا ما فى أعماق فؤادهم» وبريخت لاينسى هذا الأمر أبدًا. فذاك الذى «يرمى فى البحر الطميى»، وذاك الذى يدفن فى «التربة الفحمية» يمتلك فى داخله أكثر بكثير مما وضعت فيه «ظنوننا». كل واحد يمتلك فى داخله سرًا لايمكن التسلل إليه، يحمله معه حتى الموت.

لقد استقبلت «مواعظ بيتية» بكثير من الحماس، من قبل أكثر النقاد تنورًا فى ذلك العهد. فكتب جوليوس باب: «برتولت بريخت هذا، شاعر... ففى أى عهد كان، نادرون أولئك الذين امتلكوا تلك الهيمنة الموسيقية على اللغة الألمانية». وكتب كورت توشولسكى: «يبدو لى أن غوتفريد بن وبريخت هما أكبر موهبتين شعريتين تعيشان حاليًا فى ألمانيا». لقد أدرك النقاد أنهم أمام شيء جديد، ومختلف. وكما سيكتب أحد النقاد لاحقًا: «بدلا من شعور النشوة، والتأثر والسحر، يقدم لنا بريخت، الرزانة والسخرية. وبدلا من اللفظية الصارخة، يقدم لنا أخلاقية عدوانية وعارية».

كان بريخت يمتلك موهبة التصادق مع الناس، والحفاظ على الأصدقاء لزمن طويل. فمن حوله كان يحوم، فى أوغسبورغ، رفاق دراسته، ومن بينهم كاسبار نيهير، الذى سيرسم مناظر عدد كبير من مسرحياته، وجورج بفانزلت «الأورج» فى قصائده ومسرحياته، وأوتو مولير يسرت، وهـ. أو. مونسترردر (الذى سيكتب لاحقًا، حكاية مؤثرة

عن تلك السنوات، وسيتولى توقيع شهادة وفاة بريخت). ولقد أضاف إليهم كاتبنا صداقات جديدة عقدها فى ميونيخ: كارولا نيهير، زوجة الشاعر كلابوند، وبيتر سوهر كامب ويوهان بيكير، الشاعر، وكارل فالنتين، إضافة إلى عدد كبير من الممثلين، وإلى ليون فوختفانغر.

كان فوختفانغر قد صار بالفعل رجل أدب ذا شهرة طيبة. ولم يكن بالنسبة إلى بريخت، ناقداً نبيهاً ومتفهماً حتى الحدود القصوى وحسب، بل كان بالنسبة إليه أيضاً، معاوناً ثميناً، ودافعاً للعمل وأستاذاً: بل وكان أيضاً واحداً من «المعلمين النادرين» الذين يدين لهم بريخت بشىء. ولقد قال بريخت عن فوختفانغر: «لقد تعلمت منه الكثير حول تلك القواعد الجمالية التى كنت أنحو لخرقها. لقد كانت معرفته رحيبة رحابة قلبه». كان فوختفانغر فى الخامسة والثلاثين من عمره عند نهاية العام ١٩١٨، أى حين أطلعه بريخت الشاب على أولى أعماله. ولقد وصف فوختفانغر المؤلف المبتدئ بهذه الكلمات: «إنه نحيل، سيئ الحلاقة، وذو سمة مهملة»، يعبر عن نفسه بلهجة خاصة، وجيوبه مليئة دوماً بالمخطوطات. «ومن بين تلك المخطوطات، كانت هناك مخطوطة لمسرحية عنوانها «سبارتاكوس»، صرح بريخت بأنه قد كتبها لمجرد الحصول على شىء من المال. لكن فوختفانغر، حين قرأها، سارع للإقرار بموهبة بريخت الاستثنائية، متهماً المؤلف بأنه قد كذب عليه إذ زعم أن «الحاجة المادية» كانت دافعة لكتابتها، فرد عليه بريخت رداً يكاد يكون عنيفاً. «صحيح أنه كتب تلك المسرحية للحصول على بعض المال، لكن كان بوسعه أن يرينى مسرحية أخرى، جميلة بالفعل، وأتانى بها لاحقاً. وهذه المسرحية عنوانها «بعل»[1].

كان لبريخت «برأســه الحاد والطويل، وخديه العاليين، وعينيه الغارقتين عميقاً فى جفونه، وشعره الأسود المنسدل على جبينه»، فى تلك الآونة، شكل غريب مضحك. ولقد أدهش ذلك الشكل فوختفانغر، إلى درجة أنه أدخل شخصية بريخت فى رواية له

---

(١) ليون فوختفانغر فى مقال عن بريخت نشره فى «داى فولتبوهذه»، ٤ ايلول ١٩٢٨

نشرها فى العام ١٩٣٠، هى رواية ERFOLG التى رسمه فيها بملامح شخصية كاسبار بروكل. وكاسبار بروكل مهندس يعيش فى ميونيخ (ولا ننسى هنا أن بريخت كان بالغ الاهتمام بالأمور الميكانيكية). وكان الزمن (بداية العشرينيات) خصبًا بالحبكات الشخصية والسياسية: فنحن فى الوقت الذى سبق انقلاب ١٩٢٣ المجهض، وسط حمى التضخم والجوع، وفى الزمن الذى شهد الحملات اللاسامية، والهجوم على الكاثوليكيين. وهاهو كاسبار بروكل: «نحيل.. عبوس.. سيئ الحلاقة، يرتدى سترة من الجلد وقبعة. إنه مهندس شاب لم يعتد حياة المجتمع، فكان منه أن تصور وسيلة لإقامة أفضل العلاقات مع الناس: سوف لن يتحدث إليهم إلا عن الأمور العزيزة عليهم، لن يحدثهم فيما يهمه هو، ولا فى الأمور العامة». ويتحدث عنه الرأسمالى م. فون ريدل بكلمات أقل ودًا: «.. فى الطريقة التى بها كان يترك شعره ينسدل على جبينه، كان ثمة نوع من الاستفزاز الساذج. وكانت تنبعث منه رائحة جندى يشترك فى عرض. أما مزاجه الحاد والخبيث، فكان يبدو لى وكأنه مزاج صنع خصيصًا لكى لايعجب النساء. ومن شخصيته كانت تنبعث رائحة ثورة لايمكن إنكارها. ومن الواضح أن هذا كان نابعًا من أسلوبه فى غناء أناشيده المكتوبة بأسلوب قاس وضار. فحين كان ينشدها بصوته الخشن، كانت النساء يغبن عن الوعى».

أما مؤلف الرواية فيبدو أكثر موضوعية: «لقد زرع نفسه فى وسط الغرفة، بحس مجابهة بالغ العدوانية، وبدأ ينشد أغنياته بصوت حاد بشكل مرعب، تصحبه أصوات البانجو المعدنية، كان يلفظ الكلمات بلهجة لايمكن النقاش حول ابتذالها، غير أن تلك الأغنيات كانت تروى، بشكل لاسابق له: تلك الأحداث الصغيرة التى تحصل فى الحياة اليومية، لكن كما يراها أحد سكان المدن الكبيرة (...). وبروكل (...)، إذ ركز على ريندل، نظرة نارية أطلقتها عيناه الغارقتان عميقًا فى جفونه، صرخ فى وجهه بقصائده البروليتارية الفظة».

والحقيقة أن مانراه هنا لايمكن أن يكون صورة مبالغًا فيها لبريخت كما كان فى تلك الآونة! فبريخت كان يتمتع بموهبة جذب الآخرين، والنساء اللواتى انسحرن به

ظللن وفيات له، حتى بعد انقطاع العلاقة بينه وبينهن. وكان بريخت قد أنجب بالفعل صبيًا صغيراً، من فتاة حسناء من أوغسبورغ. وهو منذ تلك السنوات، كان شيئًا كالبطل بالنسبة إلى رفاقه، ويذكر مونسترر، بكثير من الحنين، أمسية أمضوها على ضفة نهر «ليك» في أوغسبورغ، هو وبريخت وعدد من الأصدقاء: «كنا جالسين على الأرض، برت وأوتو مولر وأنا. كانت السماء شديدة الارتفاع، ذات لون أزرق بهى، تحول ببطء إلى البرتقالى ثم إلى البنفسجى، وفى الأسفل، كان النهر الزجاجى حافلا بالزبد الأبيض. ومن بعيد كانت تطل صورة المدينة المظلمة، بما فيها من أبراج وحمامات. كان العشب رطبًا موردًا وكان بريخت يغنى».

كان الرجال الثلاثة يحلمون بنهر «الغانج». وبين الحين والحين كان بريخت يكتب. ولقد كتب بين ١٩١٩ و ١٩٢١، مقالات فى النقد المسرحى لصحيفة راديكالية تصدر فى أوغسبورغ، هى صحيفة «فولكسفيل»، لسان حال الحزب الاشتراكى المستقل. يومها سببت له تعليقاته الحادة والمباشرة والفجة الكثير من العداوات. أما ملاحظاته اللاذعة حول قيمة المسرح البلدى، وإلحاحه على ضرورة تقديم مسرحيات لها قيمة اجتماعية وثقافية والقيام بإخراجها، فقد جعلت موظفى «مسرح الدولة» فى عداد خصومه. ولقد رد عليهم بصلابته المعتادة، قائلا إن أولئك الأشخاص يفتقرون إلى المخيلة، ولا يعرفون كيف ينبغى عليهم استخدام الممثلين، أما الباقى فيقوم به البخل، ونقص العتاد التقنى، ولاسيما انتهازية المدراء الفنيين وحياؤهم. لكنه فى الوقت نفسه أثنى على واحد من هؤلاء المدراء هو هرمان مرتس، الذى سرعان ماوجد نفسه مرغمًا على ترك المسرح، كذلك تحدث بشكل إيجابى عن آراء بعض الممثلين. لقد كان بريخت بلا رحمة إزاء نزعة «الكيتش»(*) التى كان يرى مسطرة منها فى مسرحية «هايدلبرغ العجوز» التى نعتها بـ «هذه المسرحية القذرة». ولم يكن بريخت قد صار، فى تلك الآونة، راديكاليًا صلبًا. بل كان معجبًا بمأساة هاويتمان «روز برند».. مثلا، وكان يقول عنها:

(*) كلمة غير قابلة للترجمة العربية ، وتعنى الفنون المبتذلة القبيحة التى تسميها بعض الأوساط «الفنون الشعبية» عن غير حق (المترجم) .

«إنها تصور بؤسنا.. وإنها لمسرحية ثورية». لكنه كان بالفعل قد بدأ يحكم على الأعمال الكلاسيكية على ضوء الحاضر، فقال، متحدثًا عن تقديم مسرحية «دون كارلوس» لشيللر: «إن الله يعلم ما إذا كنت قد أحببت (دون كارلوس) منذ الأزل. لكنى فى هذه الأيام، أقرأ كتاب «الأدغال» لإبتون سنكلر، وهو عبارة عن حكاية عامل دفع إلى الموت جوعًا فى مسالخ شيكاغو (...) لقد واتت هذا الرجل يومًا، رؤيا صغيرة عما يمكن أن تكونه الحرية، فضرب بالمطرقة. إننى أعلم أن لاعلاقة بين حريته، وحرية دون كارلوس، لكن لم يعد فى وسعى أن أنظر إلى عبودية دون كارلوس بجدية (...) إذن، اذهبوا وشاهدوا دون كارلوس (...) لكن اقرأوا، بالمناسبة، «أدغال» إبتون سنكلير».

لقد كان ميله إلى كل ماهو ملموس يدفع به إلى التمرد على المسرح التعبيرى. وكان يرى فى مسرحية تولر «التغيير» «نوعًا من الصحافة فى أحسن الأحوال. فهى ملأى بالرؤى المسطحة التى يمكن نسيانها فورًا. وفيها يبقى الكون على حاله. وينظر إلى الإنسان بوصفه شيئًا، دعوة وليس إنسانًا. الإنسان فيها مجرد، والإنسانية بالمفرد».

أما الكاتب الذى كان يحترمه أكثر من غيره فى تلك الآونة فكان جورج كايزر. وكان يتساءل: «أين ترانا سنعثر على ملهاة سياسية جدية؟ إن أسس مجتمعنا البرجوازى بالكاد قد ظهرت. وثمة مجالات إنسانية مهمة بحاجة إلى من يكتشفها. فحيلة هؤلاء الناس تبدو وكأنها قد تجمدت. والابتكار استنفد نفسه. ولم يبق لديهم مايكفيهم حتى لاختراع ياقات جديدة!».

لقد كان هناك نقاد آخرون، أكثر تجربة منه، لم يتوانوا عن مشاطرته رأيه فى المسرح المعاصر. فهربرت جرنغ يصف الكآبة التى اعترته بعد أن شاهد مسرحية راسين «فيدرا» فى اقتباس شيللر، ثم شاهد بعد فترة فى أمسية قاتلة من أمسيات تشرين الثانى ١٩١٨ (أى فى فترة الانتفاضات الثورية) مسرحية «تاجر البندقية» كما أخرجها رينهاردت: «لقد أكدت لى تلك الأمسية الكئيبة قناعتى بأن أساليب رينهاردت التعبيرية صارت بائدة، وأن ذلك الاستعراض العقيم للمعلومات التقنية والكياسة لم يعد بوسعه خدمة المسرح».

وكان جرنغ يتساءل عن العلاقة بين تلك العروض والأحداث الجسام التى تجرى فى الخارج.

هل كان بريخت على استعداد لرمى قفازه؟ لقد كان على يقين من هذا. ويورد مونستر تصريحًا أدلى به بريخت فى العام ١٩١٧ ويقول فيه: «إننى قادر على الكتابة. إننى قادر على كتابة مسرحيات أفضل من مسرحيات هيبل وأكثر جنونًا من مسرحيات ويدكند».

وإذا حكمنا على الأمر من خلال أولى محاولاته الدرامية التى كتبها فى الجمناز مثل «التوراة»، التى نشرت فى مجلة المدرسة (وفيها نرى بروتستانتيًا هولنديًا عجوزًا يفضل الموت على التخلى عن دينه»، سنجد أن الطريق التى كان عليه أن يقطعها، كانت لاتزال طويلة. غير أن تطوره كان سريعًا. فسواء أكان مستعدًا أم لم يكن هانحن نراه ينطلق، بمسرحيتين، مهاجمًا كبار كتاب المسرح فى عصره: فريتس فون أونروه، ورينهارد غورنغ، وفالتر هانسنكليفر، وتصريحاتهم السلمية كما هاجم فرانتس فرفل وكارل تسوكماير، ومذهبهما الما - بعد - رومانطيقى، واندفاعاتهما الفاوستية، وهاجم التعبيريين من أمثال تولر وجورج كايزر وفردريك وولف الشاب! وأخيرًا أولئك الذين شاءوا كما فعل هانس جوست ، إعادة الاعتبار لعظمة الماضى الألمانى مقترحين قيام جماعة شعبية يقودها «عاهل زعيم».

لقد كان عمل الآخرين ينشط على الدوام لدى بريخت توجهاته الإبداعية الأصيلة. فأول عمل مسرحى مهم له، مسرحية «بعل»، استوحاها من مسرحية هانس جوست «الوحيد». وكان جوست مؤلفا شابًا ذا موهبة، ولم يكن من العسير عليه التحول من العدمية الفردية إلى النازية. ولسوف يكتب ذات يوم مسرحية فى تمجيد الهتلرية ويشغل مكانة مرموقة فى المراتبية الثقافية النازية، قبل أن يصبح رئيس «غرفة الآداب فى الرايخ». وكان فى بداية عمله الأدبى قد غاص فى ماضى ألمانيا الرومانطيقى وأبدى شوفينية عنيفة. كان بريخت يراه وعمله ثقيلى الظل. ولقد عمد خلال درس يلقيه آرثر كوتشر فى ميونيخ، إلى السخرية من إحدى روايات جوست - وكذلك من إحدى

مسرحيات رينهارد غورنغ «معركة بحرية» – مما أدهش أستاذه وأغاظه غيظًا شديداً، بحيث عمد هذا الأخير إلى الرد عليه معلنًا أن بريخت لايتمتع بأية موهبة أدبية متسائلا عمن تراه يعتقد نفسه.

تتحدث مسرحية جوست «الوحيد» بثناء عن شاعر تعس من المدرسة الرومانطيقية، هوكريستيان غرابه (١٨٠١– ١٨٣٦)، معاصر هانيرش هايني وخصمه، وكان كاتبًا ذا موهبة يكره الكثير من الأشياء ومن البشر. وكان مغاليًا في وطنيته وعدائه للسامية ولقد عاش حياة بائسة ومات مجنونًا. ومسرحية جوست التي حملت عنوانًا ثانوياً هو «اندحار الإنسان»، قدمت في قاعة «كامرشبيل» في ميونيخ في آذار ١٩١٨. وكانت المسرحية بالنسبة إلى بريخت مجرد الفتيل الذي أشعل البارود. ولم يكن بريخت ليرتاح إلا حين كان في إمكانه أن يحيك، بالعدوانية التي كانت تميزه، تنويعات حول نموذج ما. حول، أو ضد كما كانت الحالة هذه المرة. فصورة الشاعر، كما وصفه جوست، بثنائه المميز – وهو ثناء مثالي إلى حد الإفراط، ينحو باتجاه عبادة الذهن، وثرثار ومتضافر، – تلك الصورة لم يكن من شأنها، بين يدي بريخت إلا أن تنقلب. صحيح أن بريخت كان يشاطر غرابة بعض مواقفه الفوضوية، ورعبه البرجوازي، لكنه أبدى تمرداً ضد ذلك الاتجاه نحو اللانهاية ونحو المستحيل الذي طبع على الدوام تلك السمة من سمات الرومانطيقية. فهو بدوره، سيكتب واصفًا هزيمة شاعر، لكن كتابته ستكون تمجيداً للهزيمة، وقصده ليس الانطلاق في مهاجمة السماء، بل استيعاب الأرض بكل مافيها من أساسي وملموس وفاحش.

من بين الأشكال الثلاثة المتكاملة التي كتبت بها المسرحية (وآخرها لم ينجز إلا في العام ١٩٢٦)، نجد أن الأولى، التي كتبت في العام ١٩١٨ هي الأكثر امتلاء بإشارات السيرة الذاتية: فـ «بعل» ناقد مسرح يتعاون مع صحيفة محترمة ويثير اشمئزاز كل الناس بمقالاته (مثلما كان يفعل بريخت نفسه). وهو على شاكلة رديفه في مسرحية جوست، مصاب بأم سيئة تتوسل إليه أن يعود إلى التقليدية. والواقع أن هاتين السمتين قد زالتا في الكتابة التي وضعها بريخت للمسرحية ونشرها في العام ١٩١٩. ففي هذه المرة يكون بعل إنسانًا وحيداً حقًا.

«بعل» هى قصائد بريخت وقد تحولت إلى نشيد يمجد العودة إلى الطبيعة وإلى حشائشها الأولى وإلى وجودها الحيوانى. فإن يكن هناك شيء اسمه الأبدية، فإن هذه الأبدية لاتكون إلا فى انتصار «الحاضر». يتسكع بعل فى عالم مسكون بالكائنات الحية وبالعمال، بالبرجوازيين وبالسارقين، بالمقتلعين، وبالعاشقين والعاشقات، يتسكع فى عالم مليء بالأهواء والرغبات الغريزية والبدائية - الجوع والعطش والجسد والجنس - حيث يعرف الكائن الإنسانى، ودون أن يضطر حتى إلى التفكير، بأنه هو أيضًا سيصبح غداً، قطعة من التراب من الشجر من النبات أو من الحيوان، وأنه سوف يهلك ويتفكك ويعيش دورة وجود أخرى، بعل هو شاعر الخصب الطبيعى؛ فهو يبذر نفسه كما يبذر الآخرين، يستهلك ويستهلك لكنه لايكتفى أبداً. يغنى أمام الجمهور لكن ليس من أجل الربح، إذ ليس ثمة ربح مادى يساوى قرشًا من النحاس. وتحضر مدينة أوغسبورغ بشكل مكثف فى هذه المسرحية، تمامًا كما هى حاضرة فى القصائد: يحضر نهر «ليك»، والفنادق والحانات والبرارى والغابات. ولقد كتب بريخت هذه المسرحية على قطعة من الورق مطوية أربع طويات، فيما كان يتنزه عبر القنوات قريباً من بيته. «لقد كتبت خليطاً من الكلمات تمامًا كما لو أننى كنت أحضر كوكتيل مشروبات؛ مشاهد بأسرها صغتها من مصطلحات تستشعر بشكل حسى، ومن مادة ومن لون متحدين».

فى المسرحية يعبر بعل، الشاعر، الذى يحمل اسم إلـه الطبيعة الفينيقى (الذى لعنه الإسرائيليون بسبب تصرفاته الحسية)، يعبر واحداً وعشرين مشهداً كالمتاهة، وهو كإنسان - حيوان تواق للتجارب، يلتقطها أنى وجدها، غير خائف لا من الموت ولا من الحياة، ظاهراً كرسول مذهب حيوانى وعدمية كونية. وفى المسرحية مزمور داعر يعطيها لهجتها. إزاء رومانطيقية جوست، يلجأ بريخت إلى المذهب الطبيعى، وإزاء أخلاقية جوست ذات البعد الروحى، يلجأ بريخت إلى أخلاقية الإنسان الطبيعى «بوصفه حيوانًا أفضل قليلا من الحيوانات الأخرى. وبعل، فى لا إنسانيته الشبقية والسحرية، وفى احتقاره للأخلاق الرسمية، يمارس وحسب، مايفضل العالم البرجوازى إخفاءه. والحقيقة أن هذه المسرحية هى، كما يقول موشخ، عن حق «أسطورة الجسد».

إن ثمة الكثير من المترادفات، (التهكمية أحيانًا) بين عمل بريخت وعمل جونست؛ الفتيات المغرر بهن والانتحار والعلاقات الجنسية الشاذة مع إيكارت (والأسماء هى نفسها فى المسرحيتين) والسهولة التى بها يضحى البطلان بالصداقة على مذبح النزوات والشهوات.

بيد أن مسرحية بريخت هى نشيد للتحلل. فى لحظة ما، يقول بعل: «إن التفكك يصل إلينا والديدان تغنى وتمجد نفسه». أما الأنشودة التى يؤلفها فى لحظة توبة لعشيقته الغارقة، فتروى: «لقد حدث أن الله نسيها قليلا فقليلا: وجهها، يديها حتى انتهى إلى شعرها وحتى صارت جيفة بين الكثير من الجيف». إنها قصيدة نهمة إلى النسيان، قصيدة عالم «يبدو، وسط ضوء عذب، وكأنه براز إله». وهى نشيد للغربة: «آه أنتم أيها المطرودون من الجنة ومن الجحيم، أنتم أيها القتلى الذين حلت بكم آلام كثيرة، لم تراكم لاتبقون فى بطن أمهاتكم حيث المكان هادئ وحيث كان بوسعكم أن تناموا؟» وحين يموت بعل يموت تمامًا كما عاش، مثل حيوان: مهجورًا فى كوخ لحام، وحيدًا كما كان طوال حياته.

كان بريخت يزعم أنه قد كان لبعل نموذج إنسانى حقيقى فى شخص يدعى جوزيف ك. من أوغسبورغ ارتكب الكثير من المعاصى وأغوى الكثير من النساء، واغتال صديقًا له، لكنه مع هذا كان يمارس سحرًا جاذبًا. وتبعًا لكل الاحتمالات من الواضح أن العلاقة بين فرلان ورامبو هى التى لونت علاقة بعل بإيكارت. أما لغة بريخت فى هذه المسرحية فهى غالبًا ماتبدو مستنبطة من لغة «إشراقات» و«موسم فى الجحيم». وقصائد يوهان بيكر وجورج هايم التى وردت فى المسرحية، تسخر من التعبيرية، هذا بينما مجدت رومانطيقية جوست الموسيقية وتبجيله لبيتهوفن، بفضل الاستخدام المكثف للأزمات الموسيقية المستعارة من «ترستان وإيزولت» تشدد بشكل تهكمى على غراميات بعل غير الموغلة فى رومانطيقيتها، بالطبع.

لقد ثور بريخت اللغة الشعرية، مخضعًا وحشيتها، ومهدئًا من سمتها الداعرة. فلم يسبق أبدًا أن سمع على الخشبة الألمانية شيئًا يمكن مقارنته مع «بعل».

فلقد امتلأت المسرحية باللهجة الشعبية المستقاة من الأسواق والمعارض، والخارجة مباشرة «من أفواه الناس، لكنها أتت هنا مختلطة بلغة التوراة اللوثرية، ومحطمة على طريقة بوخنر؛ وكل هذا كان مدموغًا دون ريب بطابع بريختى. أما القصيدة التى يروى بيتر سوهر كامب أنه قد سمع مؤلفها يغنيها بمصاحبة قيثارته فهى قصيدة «كورس بعل الكبير».

«عندما ترعرع بعل فى حضن أمه/ كانت السماء كبيرة كبيرة هادئة وشاحبة/ وكانت شابة وعارية وغريبة غريبة/ تمامًا كما أحبها بعل حين ظهر إلى الوجود./ نظر بعل إلى العلا فرأى أسمن الصقور/ ترقب من السماء جيئة بعل./ أحيانًا ادعى الموت فحط صقر هابطًا/ وعلى هذا النحو أكل بعل الصامت صقراً فى وجبة العشاء.../ وحين شد البطن الأسود بعلا إلى الأسفل، ماتراه كان العالم بالنسبة إلى بعل!/ كان بعل يمتلك السماء تحت جفنيه/ ثم حين مات كان لايزال يملك السماء، يملكها بما يكفى».

أما الدعارة، التى تم تناولها بكياسة فقد وصلت إلى ذروتها فى «نشيد أورج»:

«قال لى أورج: إن أغلى الأمكنة بالنسبة إليه فوق الأرض ليس قبر أمه وأبيه/ وليس غرفة الاعتراف ولا سرير العاهرة (...)/ قال لى أورج: إن أغلى الأماكن على الأرض بالنسبة إليه هى الأماكن دائمًا».

وبالتعارض مع هذه القصيدة، تأتى شاعرية مشهد رائع فى المسرحية يضم قصيدة «الموت فى الغابة»:

«مات رجل فى غابة الأزل،/ وهناك أحاطته العاصفة والنهر بالضجيج./ مات مثل حيوان محاصر بالجذور./ مشرئبًا نحو النسغ، أعلى من الغابة./ هناك حيث كانت العاصفة تعصف منذ أيام».

ربما كانت هذه القصيدة هى التى كان بريخت يخبئها فى جيبه حين التقى بـ فوختفانغر. ولم تعرض هذه المسرحية إلا بعد مسرحية «سبارتاكوس» التى عاد وأطلق عليها اسم «طبول فى الليل».

«إنها كابوس ملىء بالإمكانيات»: ذلكم مارآه فى «بعل»، وعن حق، ألفردكير، الذى كان بالنسبة إلى بريخت عدواً أبدياً. بعد ذلك بسنوات، وحين نشر أعماله الكاملة، أعاد المؤلف النظر فى المسرحية على ضوء ماركسيته. وأقر بأنها تحمل شيئاً من الصعوبة بالنسبة إلى أولئك الذين لم يسبق لهم أن تدربوا على منهج التفكير الديالكتيكى. إذ من شأن هؤلاء ألا يروا فيها سوى تمجيد للأنا، ويقول بريخت إن مالدينا هنا فى الواقع هو الأنا العام، بالتعارض مع عالم لايعترف بالإنتاجية إلا حين تكون قابلة للاستغلال وليس فقط للاستعمال. «إن فن عيش بعل، يتقاسم مصير كل الفنون فى النظام الرأسمالى: بمعنى أنه عرضة للهجوم. بعل كائن غير اجتماعى، لكن فى مجتمع غير اجتماعى».

- ٤ -

برلين ١٩٢١ - ١٩٢٢
" طبول فى الليل "

كانت برلين مدينة المسارح، وعرفت كيف تجذب بريخت. ففيها كان المؤلفون والمخرجون الحديثون. وفيها كان النقاد ذوو النفوذ: ألفرد كير، وجوليوس باب وهربرت جرنغ، وفيها كان المدراء الفنيون من أمثال ماكس رينهاردت ولوبولد جسنر، وفيليكس هولندر، وأرفن بسكاتور، وإريك أنغل، والممثلون والممثلات الأكثر شهرة: ألكسندر مويسى، ألبرت باسرمان أغنس شتراوب، فرنر كراوس، ألكسندر كراناك، إميل جاننغ، إيما نويل ريخر وغيرهم. وكانت برلين أيضًا ، بسكانها العمال ، مدينة الانفجارات والقلاقل الاجتماعية ، وكانت أخيرًا مركزًا ثقافيًا ديناميكيًا، على الرغم من تجهم هندستها وخلوها من السمات.

منذ العام ١٩٢١، كان بريخت يقوم برحلات منتظمة إلى برلين وأخيرًا قرر فى العام ١٩٢٤ أن يقيم فيها. فى تلك المدينة التى كانت نسبة عالية من سكانها تعيش عيش البؤس، ولا تملك شروى نقير، عرف بريخت الجوع بدوره. كما عرف أهمية القرش المدخر وهو يقطع مسافات على قدميه بدلا من أن يركب الباص، كما عرف أهمية قطعة الخبز الإضافية المسروقة من مقهى. لكن هكذا كان يعيش فى ذلك الزمن عدد كبير من الكتاب والفنانين، بحيث إن أحدًا لم يكن يتكبر على طبق الحساء الذى تقدمه البلدية مجانًا. وبريخت لم يكن يفتقر إلى الخبرة المسرحية، فلقد سبق له أن مارس فى ميونيخ وظائف الكاتب المسرحى (مؤلفًا دراميًا، مقتبسًا وقارئًا) وذلك فى مسرح الكامر شبيل تحت إدارة أوتو فالكنبرغ.

بسرعة عثر صاحبنا لنفسه على مسكن فى برلين كما أقام عدداً من الصداقات. وفى بداية العام ١٩٢٢ التقاه كاتب شاب هو أرنولت برونن الذى كان قد سبق له أن اشتهر بوصفه أحد أقطاب التعبيرية، لكنه لم يكن بعد قد صار مفكراً سياسياً، التقى به للمرة الأولى لدى الكاتب أوتوزارك: «سمعت شخصاً يعزف على القيثارة فى غرفة مجاورة ويدمدم أغنية بصوت قاس وحاد يقول فيها: «كانت بيضاء بيضاء، آتية من السماء العالية/ وربما كانت حبات الخوخ لاتزال أزهاراً». نظرت إلى المغنى: كان شاباً فى الرابعة والعشرين، نحيلا ذا خدين غير حليقين، وعينين حادتين، وشعر أسود قصير يتهدل خصلا فوق جبينه... وكانت له أذنان ملحوظتان ويضع على عينيه نظارات رخيصة إطارها من فولاذ، تعلو أنفًا مدببًا ورفيعًا، كان فمه رهيفًا للغاية ويبدو حالمًا كما تقول عيناه. كنت قد وصلت لتوى فراودنى شعور بأننى أعرفه من قبل. فى صدر ذلك الرجل الصغير الذى لا معنى له كان قلب زمننا كله ينبض.. «اجعلوا من هذا الرجل صديقًا لى»، توسلت لمضيفى أوتوزارك، فأخذنى بيدى متجهاً بى نحو المغنى قائلا: أجل أجل يا أرنولت برونن هذا هو برت بريخت».

كانت تلك بداية صداقة طويلة مع برونن الذى يعد انتفاضة تعبيرية واتته فى شبابه، وبعد عبادته لنيتشه وستيفان جورج، وقع مباشرة بين ذراعى هتلر، وشغل مركزاً ذا نفوذ فى النظام النازى لكنه بعد ذلك تحول إلى النضال ضد النازية وإلى الشيوعية.

لكن كيف كانت النسوة ينظرن إلى بريخت؟ هاكم صورة للكاتب رسمتها لوت إيستر: «كان بريخت فى ذلك الحين صبيًا كبيراً حييًا وفخوراً فى آن معًا، يعتمر فيه ذلك الحياء الذى غالبًا ماينظر إليه البرجوازى الطيب على أنه كبرياء. كان نحيلا، منحنيًا بعض الشىء، ويبدو وكأنه يعوم داخل ثياب واسعة عليه. كانت له حركات مفاجئة ومهتزة تشبه حركات كلب صغير جائع. أما ما أدهشنى فيه قبل أى شىء آخر فكانت يداه الجميلتان، بأصابعهما الطويلة والحساسة، وعيناه الغريبتان والعميقتان والحادتان فى آن معًا. أما جبهته القابعة تحت خصلات شعر غير متساوية الطول فكانت جلية.

كان فى تلك الآونــة قــد بــدأ يعتمر قبعته الخالدة الشبيهة بقبعات فتيان الأحياء، وكان ينزلها فوق رأسه عميقًا، كذلك كان يرتدى سترة من الجلد الكالح ويضع فى فمه سيجاراً هائل الحجم. بدا لى مشابهًا لقصائده: لؤم ضــار تطبعــه كآبــة الشريـد، ذلك اللؤم الذى كان يزعج الكثير من الناس للوهلة الأولى. كان يحب أن يعتبره الناس قاسيًا، ولقد جعل له عناده الكثير من الأعداء. ومع هذا كان بوسعه أن يحوز على قسط كبير من السحر حين يشاء. وذاك الذى كان يقول طوعًا «أنتم ترون فىَّ رجلا لايمكن الاعتماد عليه» كان بإمكانه أن يكون بالنسبة إلى البعض منا صديقًا يمكن الاعتماد عليه دون مواربة»[١].

ومارى لويز فليسر المؤلفة الدرامية والروائية ذات الموهبة، عرفته معرفة حميمة خلال سنواته الأولى، مما جعلها تقدم لنا عنه، فى كتاب حديث يحمل سيرتها الذاتية بعنــوان «الطليعة»، صــورة أكثر إبهامًا وتعقيداً، لكنها مفصلة وأكثر صدقًا بالتأكيد. فى تلك الصورة يبرز بريخت الشاب أمامنا على شاكلة بعل، ساحراً ومثيراً للاشمئزاز فى آن معًا، مرعبًا فى عزيمته، لاتنقصه التجارب، ومحاطًا بقوة ظاهرة: لكنها، أى تلك القوة لم تكن أكثر من عملية ابتعاد أسطورية تخفى عواصف هوجاء تعتمل فى داخله. عصفوراً عابراً، يوقظ الحب لدى النساء اللواتى لهن من الجرأة مايجعلهن قادرات على التماس معه، فكان يلهبهن، وينتزعهن من عاداتهن، ويغيرهن.

غير أن أشخاصًا أقل ميلاً له كانــوا يرونــه فى صــورة مختلفــة. فالصحافى فيلى هاس، يكتب مستعينًا بذاكرتــه ليروى لنا لقــاء له مع بريخت فى شــوارع برلين : « كان هذا الأثير يرتدى ســترته الجلدية العتيقة التى كانت تجعله شبيهًا بـ «مفوض سياسى تستخدمه وكالة دعاية سوفيتية غامضــة». غير أن تلك السترة كانت تخفى، كمــا يقــول هاس واثقًــا، «قـمـيـصًـا من الحــرير غــالى الثــمن لا يمكن أولــئــك الذين لايحصلون على دخل مريح الحصول عليه». كان رأسه حليقًا مثل «أحد سجناء سنغ

(١) لوت إيسنر «حول محاكمة أوبرا القروش الثلاثة»، فى مجلة «أوروبا» ٣٥ (١٩٥٧).

سنغ أو مثل مجند شاب... وآه لتلك النظارات ذات الإطار الفولاذى، لكنه كان يجعلنا نتذكر معلم مدرسة ينص قطعة إملاء بصوت حاد وبطىء وعاطفى بعض الشىء»[١].
وواضح أن هاس لم يكن يحب بريخت.

على أى حال من المؤكد أن سنوات بريخت الأولى فى برلين لم تكن سنوات رخاء، بل ولقد ساءت أحواله فى ربيع العام ١٩٢٢ إلى درجة أن أصدقاءه اضطروا لنقله إلى المستشفى الخيرى. وعن تلك الفترة قال بريخت لهربرت جيرنغ: «كانت تغذيتى سيئة. أما ماكان أرنولت بروتن يكسبه من عمله بوصفه مستخدماً فلم يكن يكفى لإعاشتنا نحن الاثنين. كنت قد رأيت النور قبل ذلك بأربع وعشرين عاماً، ومع هذا لم أكن سوى جلد على عظم».

صار برونن وبريخت صديقين صدوقين. وخططا للتعاون فى عدة مشاريع. كان بريخت يزعم أنه الوحيد القادر على إخراج مسرحية برنن «قتل الأب» التى عادت ومثلت فى «دويتش تياتر» فى برلين. وكما ذكرنا أعلاه كانت الموضوعات الرئيسية فى تلك المأساة البركانية، قتل الأب وغرام المحارم، و«الحرية الفردية». يومها لعب الدورين الرئيسيين فى تلك المسرحية ممثلان استثنائيان هما هاينرش جورج وأغنس شتراوب. يومها لم يكن بريخت يحترم لا سمعة الناس ولا التقاليد المسرحية، غير أن هرطقته لم تكن تلق على الدوام استقبالا حسناً. فلم تلبث الصعوبات أن ظهرت. ويصف برونن أحد فصول ذلك الوضع على النحو التالى: «هناك فى كل عظمة أسلوبها التعبيرى، كانت تقف الممثلة الرائعة أغنس شتراوب إلى جانب الممثل هاينرش جورج، ونحيل أوغسبورغ الصغير. وفجأة بدأ يقول لها بعبارات جافة ومحددة، بأن كل ماكانا يفعلانه إنما هو من قبيل الابتذال. كان انفجاراً رهيباً. وركض المخرج سيلر نحوى ضاماً قبضتيه... وأنا، إذ كنت جالساً إلى جانب بريخت فى الصالة المعتمة والخالية بدأت أرتجف فيما كان جورج، الذى كانت تلك السنوات تشهد ذروة مجده،

(١) فيلى هاس «برت بريخت» ص ٥

ينـدد بالنــص الذى كتبتــه. لقــد فتت بريخت الممثــل والممثلة تفتيتًا وحصل ماكان يجب أن يحصل. رمى جورج بالسيناريو حتى الصف الخامس من مقاعد الصالة. وخرجت أغنس غارقة فى دموعها. التفت إلى بريخت وهنأنى بعبارات صاخبة، كما كان من عادته أن يفعل حين كان يريد إخفاء سروره وقال: على أى حال، مع أشخاص من هذا النوع لن يكون بإمكانك الوصول إلى أى شىء».

فى نهاية الأمر أكمل برتولد فيرتل العمل ومثلت المسرحية ولو مع شىء من التأخير، وحققت نجاحًا هائلاً. أما آخر عبارات مسرحية «قتل الأب»، فربما ساعدت القارئ على فهم مناخ ذلك العصر الملتهب، بشكل أفضل. كان الابن قد قتل أباه وضاجع أمه. فتسأله الأم، أى السيدة فيسيل قائلة: «تعال إلى.. أواه.. تعال إلى» فيجيبها الابن فالتر بقوله: «لقد سئمتك/ سئمت كل شىء/ ادفنى زوجك. لقد تقدمت فى السن/ أما أنا فلا أزال شابًا./ أنا لا أعرفك./ إننى حر./ لاشىء يقف فى مواجهتى ولا إلى جانبى/ ولا حتى فوقى/ إن أبى قد مات./ أيتها السماء! ها أنا أندفع نحوك. ها أنا أطير/ كما هو يهرب يرتجف يشكو يهتز./ عاليًا عاليًا/ يغوص ينبثق، يتفجر، يطير./ عاليًا عاليًا/ أنا.../ أتفتح مثل زهرة..».

غير أن برونن وبريخت، دون أن يجعلا ذلك الحادث يعيقهما، قررا أن ينتجا معًا فيلمًا مقتبسًا من المسرحية. ومن جديد، حدثت اختلافات، وعاد برونن إلى شئونه دون أن يغضب. ترى أية تجربة هائلة تلك التى كانت ستتمخض عن «قتل الأب» من إخراج بريخت!

على أى حال لم تكن حياة بريخت حياة رتيبة. فالحال أنه كان قد أغرم بماريان زوف، شقيقة أحد أصدقائه الكتاب. هذا بالإضافة إلى أن «طبول فى الليل» كانت فى طريقها لتقدم فى «الكامير شبيل» فى ميونيخ.

ولكى يضمن لنفسه على الأقل ناقدًا مناصرًا، طلب بريخت من هربترت جيرنغ، الذى كان قد سبق له أن تحدث عنه بعبارات مادحة، طلب إليه أن يأتى إلى ميونيخ. وكان جيرنغ فى ذلك الحين الناقد ذا النفوذ العامل فى صحيفة «بورصن كورير»

البرلينية . فكتب له بريخت يقول: «إننى أعرف جيداً ما أنا طالبه منك، لكن الحدث مهم جداً بالنسبة إلى. فمنذ كفت برلين عن محاولة تقديم تجارب مهمة، صار من الصعب جداً الحصول على ناقد جيد فى اللحظة التى تحتاج فيها مثل هذا الناقد».

قبل جيرنغ، وحلت ليلة الافتتاح التى يصفها هانز أوتو مونسترر، صديق بريخت الحميم، على النحو التالى: «الجمعة ٢٩ أيلول... أعلن المسرح عن امتلاء مقاعده. كنا جميعاً فى غاية العصبية، واستغرق الستار زمناً قبل أن يرتفع. همس لى بريخت، وهو فى غاية التأثر، بأن نقاد برلين، ولاسيما جرنغ، قد وصلوا . وكانت عائلة بريخت كلها موجودة: الأب، الشقيق فالتر، المربية روكرت وباى (إحدى صديقات بريخت). واعتقد الناس بأنى شقيق بريخت... أخيراً ارتفع الستار، وأخذ الحظ السيئ يمارس لعبته على حسابنا؛ كانت التمارين جيدة، لكن تقديم الحفلة الأولى كان فى غاية السوء.. وهذا نحس معروف عادة، يحصل فى كثير من الحالات.. وهاهو الآن يتأكد. فكل ماكان يسير سيراً حسناً بعد الظهر، خلال التجربة الأخيرة، فسد الآن. ومع هذا حققت المسرحية نجاحاً كبيراً، بفضل قوتها الأصيلة، وبفضل لغة بريخت، لغة لم تكن قد سمعت على الخشبات الألمانية منذ سنوات طويلة. ولقد كان علينا بالتالى أن ننتظر يومين آخرين ونحن بالغو القلق، وذلك لأن الصحف لم تكن تصدر يوم الاثنين»[(١)].

ولم يخيب هربرت جرنغ أمل المؤلف الشاب. ففى مقال يحلم بمثله كل مبتدئ أثنى الناقد فى «بورصن كورير» على بريخت بحماس شديد قائلا: «شاعر فى الرابعة والعشرين من العمر، هو برت بريخت، أحدث أمس تغييراً فى هيكلية الأدب الألمانى. فمعه انبثق أسلوب جديد، ورنة جديدة، ورؤية جديدة.. شخصياته باهرة الضوء.. وهو بنفسه يستشعر الفوضى والكابوس والعفن المستشرى فى زماننا.. مع بريخت نجد أن الكائن البشرى فى عريه هو الذى يتكلم، لكن بلغة لم يسبق لنا أن سمعناها منذ سنوات. ولقد تأكدنا، ما إن سمعنا أولى حوارات المسرحية، بأن التراجيديا قد ولدت. والحقيقة أننا لم نكن قد خبرنا تجارب من هذا النوع.. منذ أيام ويدكند».

---

(١) هـ. و. مونسترر، «برت بريخت، ذكريات، السنين ١٩١٧ - ١٩٢٢».

ويضيف: «لقد أسدى أوتو فالكنبرغ و «كامرشبيل» ميونخ، في تقديمهما لمسرحية برت بريخت هذه، من الخدمات للمسرح الألماني، أكثر مما فعلت كل الخشبات الألمانية مجتمعة خلال السنوات الأخيرة».

وقال جوليوس باب، وهو ناقد لايقل نفوذاً عن جرنغ إن في تلك المسرحية «طاقة تثير الرعشة، وحافلة بالتحليق الغنائي.. إنها الصرخة الوحشية لحنجرة مغطاة بالدماء».

أما ألفرد كير، ناقد ال «برلينر تساينونغ» الذي لم يكن مع بريخت على وفاق والذي كان قد قال عن «بعل» بأنها «كابوس مليء بالإمكانيات»، فقد رأى أن «طبول في الليل» (التي كان بريخت قد بعث له بنسخة منها) «تشهد على موهبة بينة»، لكنها ليست «أصيلة حقاً، على الرغم من جدتها الطبيعية» إنها تقل قيمة عن مسرحيات تولر، وتشبه أعمال جورج كايزر إلى حد ما. أما بريخت فإنه يبقى «أملا».

ومهما قال النقاد عن تلك المسرحية، فإن هذا لايمنع من أن بريخت قد عرف كيف يلفت انتباه الجميع، فلقد صار شهيراً بين ليلة وضحاها. أما صعوده السريع نحو سدة المجد، فإنه يجد صورته المثلى في نادرة يحكيها جرنغ. ففيلكس هولاندر، مدير «دويتش تياتر» الفني، هتف إلى جرنغ ذات مرة، باسم رينهاردت قائلا له. «أيها السيد جرنغ، يتوجب أن تساعدني للإمساك ببريخت الذي هو، لحد علمي، العبقرية الوحيدة على قيد الحياة حالياً». وحين تعرف بريخت على هولاندر، قال له هذا الأخير، حتى من دون أن يلقي عليه التحية: «ياسيد بريخت، من الآن وصاعداً، ستكون حفلات افتتاح مسرحياتك في الدويتش تياتر، على شاكلة ماكانت عليه حفلات افتتاح مسرحيات هاوبتمان». وأعلن على الفور عزمه على تقديم أولى مسرحيات المؤلف الشاب: «بعل» و «طبول في الليل». ويتابع جرنغ، إنه كانت هناك للأسف، وخلال إجراء التمارين، وكما كان يمكن للمرء أن يتوقع، سجلات عاصفة بين بريخت وهولاندر بصدد «طبول في الليل»، التي كان إخراجها قد أسند إلى فالكنبرغ، وفيما بعد حين أصبح هولاندر، الناقد المقروء جداً في صحيفة «آختوهر آبندبلات»، صار واحداً من أشرس خصوم بريخت، وأشدهم حدة، من بعد كير بالطبع.

ومن المؤكد أن تلك المسرحية، التى أداها أرفن فابر أداء رائعًا فى دور أندرياس كراغلر، قد صدمت الناس فى ميونيخ، واستثارت فى آن معًا دهشة الناس وإعجابهم وانزعاجهم. فـ «طبول فى الليل» مأساة (كان بريخت يصفها بالملهاة)، وهى تصف عودة جندى. والمسرح الألمانى عرف مئات المسرحيات التى تصف مثل تلك العودة بعد العام ١٩١٤ منذ مسرحيتى تولر «التغيير» و «هنكمان» بعد الحرب العالمية الأولى، حتى مسرحيات وولفنانغ بوركرت، بعد الحرب الثانية.

تجرى أحداث مسرحية بريخت فى مناخ مفعم بالثورة، بانتفاضة السبارتاكيين فى برلين. وبطلها، الجندى أندرياس كراغلر، يعود من أفريقيا بعد غياب دام أربع سنوات، وبعد أن كان الجميع قد اعتقده ميتًا. يعود ليكتشف أن محبوبته، آنا باليكى، قد خطبت لأحد أثرياء الحرب، وهى حامل منه الآن. لهذا يتبع كراغلر، على شكل شبح ضامر ومريض، الثرى والخطيبة، وأهل هذه الأخيرة حتى «حانة بيكاديللى» حيث كان من المفروض أن يحتفل بالخطوبة. فى الخارج يكون السبارتاكيون قد حملوا السلاح، ويحدث أن تختلط المأساة القائمة على العلاقات الشخصية، بأصوات إطلاق النار. وتتحول المأساة إلى كابوس حين يظهر كراغلر، ذو مظهر الشبح، وسط الاحتفال ليصطدم بوحشية خطيب آنا الضخم، مورك، وكذلك بانتهازية والدها الوقح. أما الخطيب فإنه يوجه للجندى هذه العبارات: «.. ما الذى تريده بالتمام؟ إنك لم تعد سوى جثة! ولك رائحة الطاعون! (يسد أنفه)... هل تريد أن تقدم لك القرابين لأنك التهمت شمس إفريقيا؟ لقد اشتغلت أنا. ونالنى الضنى إلى درجة أن حذائى امتلأ بالدماء.. انظر إلى يدى». ويقترح على كراغلر، بلؤم، أن يشترى له حذاءين «من أجل متحف الجيش. ها أنا أقدم أربعين ماركًا». ويقول والد آنا: «كانت الشمس حادة؟ حسنًا.. إنها إفريقيا. وهذا الأمر مذكور فى كتب الجغرافيا. وأنت كنت بطلا؟ حسنًا.. إنه أمر ستشير إليه كتب التاريخ. لكن ليس هناك شىء فى الكتاب الكبير. لذا سيعود البطل إلى إفريقيا. نقطة، وانتهى الأمر. أيها النادل، ارم هذا الشخص خارجًا».

لكن كراغلر يضـــرب مورك، ويحمله ويرميــه فى الخارج قائلا: «تعالىْ إلى قربى يا آنا»: «لقــد أراد أن يشــترى لى حــذاء. لقد تسلل الرذاذ الجليـدى داخل جلدى، فصار أحمر أحمر وتفجر فى لهيب الشمس. إن جيوبى فارغة ولا أملك شروى نقير. أريدك.. ولست جميلا».

فى الخارج تتتابع أصوات إطلاق النار، وتتقاطع مع صوت «نشيد الأممية» فينتفض الأب باليكى على الفور: «السبارتاكيون! إنهم أصدقاؤك ياسيد كراغلر! أصدقاؤك القبيحون! رفاقك الصارخون فى حى الصحف، والناشرون رائحة الحريق والجريمــة! إنكم حيوانـــات ضارية. حيوانات! حيوانات! حيوانات! حيوانات.. لماذا؟ إنكم تأكلون اللحم النيئ ! يجب أن تبادوا!».

أما نادل المقهـــى، ذو الشعـور الإنسانى، فيبدى عدم رضاه عن هذه الشتائم ويقول لشخصية أخرى: ما الذى يعنينى فى هذا؟ فى كل مرة يشهد فيها امرؤ قباحة من هذا النوع دون حراك، تضيع النجوم».

وتتلو هذا كله حــركات غــريبــة: إذ إن مختلـف الشخصيات تركض متعثــرة فى شوارع المدينة، فيما تسرع آنا باحثة عن كراغلر الذى يكون قد هرب. وهذا الأخير، غارقًا فى يأسه، يسمـع إطلاق النار ويتسـاءل «ربما كانوا بحـاجة إلى؟» لكنه لايتـجه نحـوهم. بل يدخل إلى أحـد البارات مع العـاهرة مارى، ويسمـع صاحب النزل يغنى «حكاية الجندى الميت». أما يأس كراغلر فإن الخمرة تأتى لتزيد من حدته: «لم يعد ثمة مـايكفى من الوقت من أجل الظلم. لقد أصبـح العـالم أكثـر كـهولة من أن تـأتيـه أيام أفضل. والويسكى يكلف أقل، أما السماوات فقد ازدحمت كلها، يا أصدقائى الأعزاء». لكن حين يقــابــل آنا، يشعر أنه لايزال راغبًا بها: «خطيبته، العاهرة». وهو لاينضم إلى السبارتاكيين: «فى داخل جلده يشعر كل واحد أن وضعه أفضل.. إننى خنزير، والخنزير يعود إلى مأواه.. كل هذه الصيحات ستنتهى غداً صباحًا، أما أنا فإننى سأكون غداً صباحًا فى سريرى، ولسوف أضاعف نفسى لكى لا أجعل سلالتى تنطفئ. إذن.. لاتحملوا نظراتكم أى قسط من الرومانطيقية أيها المرابون.. أيها الخانقون (صوت طبول)... جبناء نهمون للدماء أنتم!».

ونقرأ هنا فى التعليمات الإخراجية: «تتوقف ضحكته فى حلقه، لم يعد بوسعه أن يفعل شيئًا، يتأرجح، ويرمى طبلة نحو القمر الذى لم يكن سوى مصباح بسيط. يقع الطبل والقمر فى النهر، حيث لم يعد أى ماء يجرى».

والحقيقة أن هذا لم يكن يشبه ما كان يقدم على خشبة المسرح عادة .

وثمة تعليق لألفرد كانتوروفيتش، يمكننا إدراك أصالة هذه المسرحية فهو يقول: «ليس فى طبول فى الليل»، أية دعوة للإنسان، ولا أى نداء، ولا صرخات مرعبة، ولا حث على تجاوز الذات. ليس فيها يأس حاد، ولا صراع بين الأب والابن، ولا شعارات. كل مافيها واقعية، والواقع على صورته الخام. ليس هناك إجابات جاهزة، ولا رغبات تتحقق».

لم يسبق لأية مأساة أن عبرت عن موضوعها كما فعلت مأساة بريخت هذه. ولكى نقتبس هنا الصورة التى أطلقها كير، ونوسعها، نقول إن المسرحية كانت كابوسًا مجسدًا. كابوسًا اتخذ شكلا. فى «طبول فى الليل» بدأ بريخت على تشابه صارخ مع «فويتسيك» بوخنر، التى كتبت قبل قرن من الزمان. فـ «فويتسيك» بوخنر، وهو جندى على شاكلة «كراغلر» بريخت، يعكس اليأس المؤثر الذى يستشعره الإنسان الصغير بعد أن استلبت منه كرامته وبات عاجزًا عن التعبير. فويتسيك فقير، غير مستقر، مهان، لكنه يحمل فى داخله حكمة طبيعية وغريزية. فويتسيك هو «البطل المهزوم» الذى لم يعد لديه أى مجال للاختيار: فالطبيب العسكرى يخضعه لفحوصات «علمية»، والضابط الذى لايتفوه بكلمات ممجوجة، لا يفهمه أبدًا ويمضى وقته فى وعظه، وعشيقته تخونه. وينتهى به الأمر إلى قتلها «وفى إحدى نسخ المسرحية إلى الانتحار). فويتسيك هو قدرية اجتماعية. لكن أندرياس يتميز عنه تميزًا مهمًا.

فهو قادر على الاختيار. ويختار البقاء. لاتعنى الثــورة شيئًا بالنسبة إليـه، كذلك لايعنيه فى شىء ذلك العالم الذى من شـأنه أن ينبثق عن الثورة. وهـو غيـر قـادر على تجـاوز حلمـه البرجـــوازى الصـغيـــر. وهو باخـتـصـــار تجسـيد للكابوس والفوضـى اللذين تليــا فـشــل ثــورة ١٩١٨. وهـو كذلك كابـــوس بريخت الشـخـصى. لكنه كـابـــوس محـــدد بشكل واضح.

ونحن سوف ندرك نقـاط التشـابه بين بريخت وبوخنر، بشكل أفضل، حين نصـغى إلى فويتسـيك يقول: «أجل أيها الضـابط.. أنا لا أحـمل الكثير من الخـيـر فى داخلى.. فـأنت ترى أننا، نحن معـشـر القـوم العـاديين، لا نحـمل الكثـيـر من الخير فى دواخلنا، وليس لنا ســوى الطبيـعـــة. لكنى لو كنت سـيدًا نبيـلاً، لو كـانت لدى قـبـعـة وسـاعـة ومـونوكل - لو كـان بإمكانى أن أتفوه بالكلام اللبق، لصـارت بى رغبة لأن أكـون طيبًا. إنه لأمر لذيذ أن يكون المرء طيبًا، لكنى لست سوى شـخص بائس».

إن لسان حال بوخنر اليومى مـاثل هنا، وكذلك هو ماثل، بشكل أكثر امتثالا وأكثر كمالا، لدى بريخت. وكان بريخت قد عمد بالفعل إلى الشروع بعملية نزع للرومـانطيقية؛ أى إلى ممارسـة مـبـدأ «التـغـريب» Distanciation الذى سـيـصـبـح أحـد العنـاصـر الرئيسية فى نظريته الدرامية. فى ميونيخ، كانت الديكورات عبارة عن ألواح حاجزة، توحى ببساطة بغرف تقـوم خلفها، «بشكلها الطفولى»، مدينة برلين مـشكلة من خطوط، يضـيئـهـا القمـر بين الحين والآخر. وفى الصـالة كانت هناك لافتات تقول: «فى داخل جلده يشعر كل واحد أن حاله أفضل» و «لاتنظروا بطريقة رومانطيقية».

أمـا تقــديم المسرحية فى برلين فقد سبب لبريخت الكثير من الهم والقلق سلفًا. فـهو لم يكن معجبًا بأوتو فالكنبرغ.. بل كان يداعبه، سرًا، توقًا لأن يخـرج المسـرحيـة بنفســه. لذا كـان نادرًا مـايحـضـر التمـــارين لأنـــه منذ اللحظة التى كان يظهر فيها، كان الاصـطدام يحدث بالضـرورة. وأخيرًا، كانت حفلة الافتتاح فى ٢٠ كانون الأول ١٩٢٢، فى «دويتش تياتر». وكان توزيـع الأدوار متميزًا، إذ من بين ممثـلى المسرحية كان هناك ألكسندر كـراناخ، بلاندين أبيـغـر، بول غـراتز وهـاينريش جـورج. لكن بريخت لم يبـد

رضاه عن العمل، وكذلك كان رأى جرنغ. ومن ميونيخ، كتب بريخت لصديق له ناقد، هذه الكلمات المكتئبة: «وهكذا اغتال هولاندر «الطبول». إن لهذا الرجل فى صدره قلبًا عامرًا بالسواد. سيعاقبه الله حتمًا.. وسيكون عقابًا غير مريح بالنسبة إليه. لكنى أنا أيضًا سأعاقبه.. وسيكون عقابى أقل راحة له أيضًا».

وبفضل نفوذ جيرنغ، نال بريخت فى العام ١٩٢٢، جائزة مهمة هى «جائزة كلايست»، التى تعطى عادة للمؤلف المسرحى الشاب الأكثر وعدًا.

وكما كان الأمر بالنسبة إلى «بعل» أبدى بريخت، فيما كان فى العام ١٩٥٤ يحضر لطبعة أعماله الكاملة، عددًا من التحفظات بشأن «الطبول»:

«وحدها فكرة أن الأدب ينتمى إلى التاريخ، وأن التاريخ يجب ألا يزور، هذا إذا غضضنا الطرف عن واقع أن فكرى ومقدرتى الحالية ستكون من دون قيمة إن لم تعرف أعمالى القديمة – شرط أن يكون ثمة تحسين – ، هى التى منعتنى من إحراق أعمالى. ثم إن الإلغاء لايكفى أبدًا. لذا يجب تصحيح كل ماهو خطأ».

ولقد حدت هذه التحفظات ببريخت إلى إحداث بعض التغييرات فى «طبول فى الليل»، وذلك قصد إدخال شىء من «الإيجابية» فيها. فابتكر لغلوب صاحب النزل، ابن أخ «هو عامل شاب يشترك فى انتفاضة تشرين الثانى ويقتل خلالها». غير أن التغييرات، حتى ولو كانت كثيرة، لم تكن لا عميقة ولا مديدة بحيث تغير جوهر المسرحية. فالمسرحية تحمل عمرها على الدوام، عمرها الذى يعود إلى بداية سنوات العشرين. ولقد أدرك بريخت هذا الأمر بنفسه:

«يبدو أن معلوماتى لم تكن كافية لتتيح لى فهم جدية الحركة البروليتارية التى اندلعت فى شتاء ١٩١٨– ١٩١٩ (فى ألمانيا): كنت أرى وحسب أن اشتراك «بطلى» فى الانتفاضة ليس أمرًا جديًا. فالبادئون بالنضال كانوا البروليتاريين، أما هو فكان المستفيد. هم، لكى يثوروا، لم يكونوا بحاجة لأن يخسروا أى شىء، أما هو فكان بالإمكان التعويض عليه. كانوا مستعدين لإذابة قضيته فى قضاياهم،

أما هو فقد تخلى عن قضيتهم.. كل هذا رأيته آنذاك فعلا، لكنى لم أنجح فى تصوير الثورة للمتفرج، إلا عبر عينى «بطلى» كراغلر، ثم إن الثورة نفسها كانت مغامرة رومانطيقية. يومها لم أكن قد تمكنت من تقنية التغريب، بعد».

ونذكر هنا أن ليون فوختفانغر، قد أضاف إلى «طبول فى الليل»، فصلا لاحقًا غريبًا، فيه حسن مقابرى، يعود إلى العام ١٩١٩:

«لقد قدمت لى مخطوطة «سبارتاكوس» (وهو العنوان الذى كانت «طبول فى الليل» تحمله آنذاك) فى لحظة سيئة. ففى ربيع العام ١٩١٩، أقيم فى ميونيخ نظام سوفييتى. لكنه لم يستمر سوى فترة يسيرة، قبل أن يغزو الحرس الأبيض المدينة، ويقلب بيوت المثقفين رأسًا علي عقب. فإلى منزلى دخل الجنود، شاهرين مسدساتهم وقنابلهم، وأرغمونى على فتح مكتبى. وكان أول ما وقعت عيونهم عليه، مخطوطة «سبارتاكوس». فى تلك الآونة، فى ميونيخ، لم يكن الناس يعاملون بأية كياسة، بل كانت الرصاصات تنطلق بسرعة، والضحايا يعدون بالمئات، ولقد كان من شأن حكاية مخطوطة «سبارتاكوس» أن تلحق بى أذى شديداً، لو لم يكن ثمة بين الجنود طلاب من داسلدورف، سبق لهم أن شاهدوا بعض مسرحياتى، وقرأوا بعض كتبى، فأدركوا بالتالى، أن «سباتاركوس» ليست عملا دعاويًا ثوريًا».

- ٥ -

"فى أدغال المدن"

حتى ولو كان عـرض «طبـول فى الليل» قد عجـز عن تأمين النجاح المأمول، فى برلين، فإن بريخت ظل على أى حال موضوع النقاش العام. أما ذهنه الذى كان لايكف عن العمل بنشاط، فقد كانت تعتمل فى داخله مشاريع عدة: أفلام، قصص، اقتباسات، وبالطبع قصائد ومسرحيات. كان قد تخلى عن فكرة تحقيق فيلم بالاشتراك مع برونن، لكنه كان يفكر باقتباس رواية سلمى لاغرلوف الشهيرة «غوستابرلنغ» وأنجز منها فصلين بالفعل. كذلك لم يكن قد تخلى نهائيًا عن فكرة تقديم مسرحية أخرى لبرونن، هى مسرحية «فيرات». وكان التاريخ يشكل بالنسبة إليه عنصراً جاذبًا كذلك، لذا بدأ يبحث عن عناصر لمسرحية تاريخية. وذلك لأن ذهنه كانت قد تولدت فى داخله نية نزع الأسطورة عن البطولة والبطل التقليديين، وإعادة الاعتبار للشخصيات المنسية أو لـ «الأبطال - المضادين». وكان يفضل روما على اليونان، لذا طلب من برونن أن يجمع له وثائق حول هنيبعل، الذى كان الشخصية الرئيسية فى مسرحية كتبها كريستيان غرابه.

وكان ماكس رينهاردت قد اقترح على بريخت اقتباس تلك المسرحية لتقدم فى «غروس شاوسشبيلهاوس» فى برلين. وكان من شأن ذلك العمل أن يكون واحداً من الإنتاجات الضخمة العزيزة على قلب المخرج الشهير يزين خلفية المسرح فيه نصب هائل الحجم لـ «مولوخ». وكان بريخت يأمل فى تحقيق ذلك العمل.. غير أن أمله خاب، لكن المقدمات المجزأة التى بقيت لنا من مرحلة إعداده، ترينا الأسلوب الذى به كان بريخت

ينوى معالجة موضوعة هنيبعل، والمناهج التى لجأ إليها وعن ذلك العمل يقول: «إن هذه الشخصية التى هى واحدة من أبرز شخصيات التاريخ، لاتزال غير معروفة لنا، إلا عن طريق أعداء هنيبعل، صاحبها، أى عن طريق الرومانيين. أعتقد أن هنيبعل كان من العرق الأسود. وإذا صدقنا المؤرخين الرومان سنجد أن ما من إنسان فى التاريخ كره روما كرهه لها. ومع هذا كانت تصرفات هنيبعل تصرفات عامل مثل كل العمال» (ولنلاحظ هنا أن بريخت كان على الدوام معجبًا بالعمل المنجز بشكل جيد)، «فبين معركة ومعركة كان هنيبعل يكرس حياته للقيام باختبارات تقنية، كان يعود ويجريها فى ميدان المعركة (تمامًا مثلما يفعل روكفلر، بين صفقتين بتروليتين)، ولقد لاحظ بريخت كذلك أن هنيبعل كان قادرًا على تصوير فكرة ما، لمدة ثلاثين سنة كاملة، أمام عيون شعبه. ولقد كانت تلك بداية الاهتمام الذى أبداه دومًا إزاء التاريخ، وإزاء إعادة النظر فى التاريخ، وهو ما أوحى إليه بفكرة كتابة رواية - تاريخية موضوعها يوليوس قيصر.

وكانت أموره الشخصية تشغله كذلك. فماريان زوف كانت ستنجب له طفلا: فتزوجا وأقاما فى منزل متواضع بشارع «الأكاديمية»، فى ميونيخ. وكان الثلاثى المتحد عن كثب، والمؤلف من كاسبار نيهير وبرونن وبريخت، يتحلق حول الكثير من المشاريع والآمال. وكانت أذهان الثلاثة تتمخض عن أفكار جديدة وعن مشاريع، دون هوادة.

كان بريخت قد اشتغل على مسرحيتين جديدتين: «فى أدغال المدن»، واقتباس لمسرحية «إدوارد الثانى» لكريستوفر مالرو. وكانت بضعة عقود قد وقعت لتمثيل «طبول...» و «بعل» اللتين لم تكونا تنتظران سوى المخرج. وكانت «إدوارد الثانى» التى تعاون فيها بريخت مع ليون فوختفانغر، قد أضحت بين يدى هاينز ليبمان، الخبير المسرحى فى «مسرح الدولة» ببرلين.

فى تلك الآونة كان ذوو القمصان السمراء (النازيون) الذين يحضرون للقيام بانقلاب عسكرى، يزرعون الفوضى فى برلين. وكان العداء للسامية يستشرى أكثر وأكثر، وبريخت - على الرغم من كونه غير يهودى - لم يكن ليستسيغ ماتجرى إليه

الأحداث. وكان يتحدث إلى برونن عن أولئك «الداعرين» وعن «أبناء القحبة المريعين» الذين تتشكل منهم الأعاصير الهتلرية، فى رسائل تحمل التسلية والفحش فى آن معاً، لكن ماريان كانت تراها «رائعة» إلى درجة أنها توسلت لبرونن لكى يحتفظ بها، لأنها كانت تأمل «أن تعود عليها يوماً بكثير من المال».

ثم كان العام ١٩٢٣، بأحداثه الجديدة: ولادة هان، والعرض الأول لـ «فى أدغال المدن»، وهو عرض جرى فى التاسع من آيار فى مسرح «برنز ريجانت» فى ميونيخ. وكتب بريخت لصديقه برونن يقول: «عزيزى أرنولت. الأربعاء ستقدم «فى أدغال المدن» للمرة الأولى.. عليك أن تحضر دون إبطاء». لكن برونن الذى كان يعانى آنذاك من صراع روحى، لم يحضر. على أى حال ربما كانت مشاعر أقل نبلا هى التى منعته من الحضور. أما المسرحية الجديدة فلم تحظ بأكثر من نجاح نقدى. كانت من إخراج إريك إنغل، ورسم مناظرها كاسبار نيهير، بينما لعب دوريها الرئيسيين: دور «شلينك» ودور «غارغا»، كل من أوتو فرنيك وأرفين فابر.

والمسرحية التى سميت فى البداية «فى الأدغال»، ثم «غارغا» استقرت فى نهاية الأمر على اسم «فى أدغال المدن» وكانت، بأحداثها التى تقع فى شيكاغو أول مسرحية «أميركية» من مسرحيات بريخت.

كانت ألمانيا مابعد الحرب قد جعلت من أميركا، ميداناً خرافياً، رؤيوياً، يرتبط بالواقع وبالخيال فى آن معاً. كان الواقع، بالطبع، هو وجود القوات الأميركية فى أوروبا، واحتلال الأراضى الألمانية، وتهاوى «العالم الجديد» الذى كان ويلسون يحلم به، ثم الجاذبية الدائمة التى يمارسها الدولار الأميركى، فى رؤية براقة بالتعارض مع السقوط الكابوسى للمارك الألمانى. ولقد كانت هناك كذلك، آثار من الماضى: «الحلم الأميركى» الذى أدخله وولت ويتمان إلى أوروبا، الغرب والهنود اللذان خلدهم فنيمور كوبر، وبجلهم كارل ماى، والمغامرات الكبرى وسط البرارى المسكونة بالجواميس ورعاة البقر، هذا لكى لاننسى جاذبية المدن الأميركية الكبرى بما فيها من ناطحات للسحاب. وكان بريخت قد غنى أميركا على النحو التالى:

«آلو.. آلو، نريد التحدث إلى أميركا/ عبر أعماق الأطلسى، مع مدن أميركا العملاقة.. آلو.. آلو/ وتساءلنا بأية لغة نتكلم لكى يفهمونا/ لكننا الآن جمعنا كل منشدينا/ منشدين يمكن فهمهم جيداً، عندنا وفى أميركا/ وفى العالم كله../ الآلات هى التى تغنى»[١].

فى ذلك العهد الملتهب والهستيرى، حيث كانت ألمانيا كلها تشعر بأنها محاصرة ومسجونة، كانت الدهشة الناتجة عن حمى الحلبة ورعبها، والملاكمين الأميركيين، وسباقات الدراجات التى تستديم ستة أيام، واللكنة، والجاز الأميركى، والأغنيات الروحية الزنجية، كانت كلها تضاف إلى جاذبية «المساحات الكبيرة». ولم تكن ألمانيا الوحيدة التى تستسلم أمام ذلك الغزو الأميركى. كانت أوروبا كلها أسيرته. وعلينا أن نضيف إلى هذا كله «الإرهاب» المحترم الذى كانت توحى به المدن الأميركية، بمتاهاتها المتعرجة الحافلة بالغموض وبالجريمة وبالمغامرة. ذلكم ماكانته نيويورك وشيكاغو وسان فرانسيسكو، بالنسبة إلى الألمان.

أى إبهام فى المدن! وأى فرق يقوم بين شيكاغو ولندن، بين نيويورك وبرلين؟ كانت المدينة رمزاً. وكانت منذ الرومانطيقيين كما منذ الثورة الصناعية، تستثير رد فعل مزدوج: الجذب والنبذ. ففى الوقت الذى كان فيه وردذورث وكولردج يرحلان إلى منطقة البحيرات هرباً من المدينة، كان تشارلز لامب يثنى على لندن. وكان ويليام بليك يشكو من وجود «تلك المصانع الشيطانية العتمة». كانت المدينة، فى آن معاً، مستشفى كبيراً، وسرطاناً[٢] وموضوع سحر مخيف. على هذا النحو كان بودلير وفرلان ورامبو، منجذبين ناحية عشيقتهم باريس، بأهوالها وفجورها وغموضها، التى تعكس فى الواقع، مخاوف أرواحهم وأهواءها، أما «نانا» زولا فلم تكن سوى المدينة، سوى باريس، سيدة المجتمع الزاهرة، والخاطئة السامية. مقابل هذا كان وولت ويتمان قد أنشد جمال

(١) «أغنية الآلات»، فى «الأعمال الشعرية الكاملة».

(٢) كما فى أشعار ف. أ. هنلى وأرثر سايمونز، الفكتورية.

مانهاتن وبروكلين وروعتهما، لكن الروائيين الذين تلوه، من أمثال فرانك نوريس وأبتون سنكلير، فقد كانوا ينظرون إلى المدن الأميركية الكبيرة نظرة مختلفة. فـ «أدغال» أبتون سنكلير تبدو وكأنها تجسيد لشيكاغو. لكن بالنسبة إلى البرلينيين الذين لم يكونوا يملكون مدينة حلوة كباريس ليمجدوها (إذ إن كل الناس يتفقون على كون برلين قبيحة)، كان من الطبيعي أن يكون لديهم مزيج من وولت ويمان وأبتون سنكلير، مما أعطى صوراً مختلطة، تتمازج فيها المجموعات العرقية والطبقات والجنسيات المختلفة، وتتصارع وتستكشف أراض جديدة، وتبنى ناطحات سحاب، وتشكل عصابات من السارقين، لكنها تصبح كذلك، رمزاً للمغامرة وللازدهار. فالمسالخ العامرة والطرق الحديدية ليست سوى أبواب مفتوحة في وجه الإمكانيات وضروب الوحدة اللانهائية! أميركا.. كانت كل هذا، وكانت كذلك شارلي شابلن، والمال والغذاء والطاقة الوفيرة.. كذلك كانت مايحسدها عليه الشعب الألماني حسداً كبيراً: كانت المستقبل!

فما أهمية تشويه الأمور بعض الشيء، إذن، ما دام أن قسط الحقيقة في هذا كله كبير؟ كتب بريخت: «أسمعكم تقولون: إنه يتحدث عن أميركا ولا يعرف عنها شيئًا./ لم يزرها أبداً/.. إذن، صدقوني، إنكم تفهمونني جيداً حين أتحدث عن أميركا./ وأفضل مافي أميركا هو أننا نفهمها».

تلكم هي أميركا التي كان بريخت يسميها «صديقة طفولتنا التي نتعرف عليها. ومسرحية «في أدغال المدن» تدور، أحداثاً، في شيكاغو في العام ١٩١٢. ولقد كتب بريخت في ملاحظة أولية على المسرحية: «إنكم تلخصون المباراة، غير القابلة للتفسير، التي تضع إنسانين في مواجهة بعضهما البعض، وتشاهدون دمار عائلة أتت من مناطق السافانا إلى أدغال المدينة الكبيرة. إذن، لاتشغلوا الفكر حتى الهلاك بحثاً عن ذرائع تلك الخصومة: شاركوا، بدلا من هذا، في الالتزام الإنساني، وأحكموا على أساليب الخصمين دون تحيز، ثم احتفظوا بكل اهتمامكم حتى الجولة النهائية».

تعتبر هذه المسرحيـــة واحــــدة من أكثر مسرحيـات بريخت غرابـة وإبهاماً. فمن الناحية الظاهرية، نشهد فيها مباراة في الملاكمة «ميتافيزيقية»، يراقبها المؤلف

والمتفرج دون أدنى تأثر، على الرغم من أن محورها باهظ الثمن، للأسف، إذ إن الرهان فيها يتعلق بحياة الخصمين وحلفائهما وثروتهم. والحقيقة أن الأحداث لاتجرى فى شيكاغو بل فى برلين، وما «مباراة الملاكمة» المزعومة سوى مأساة الوحدة، ومحاولة التواصل، ولو عن طريق المعركة، فى عالم مفتت يتحدى كل حوار. والشخصيتان الرئيستان فى تلك المسرحية المدهشة هما بائع الخشب المالى، شلنك ذو الخمسين عامًا، والثرى والمريض، وشاب يعمل سكرتيرًا فى مكتبة القسيس ك. ماين، يدعى جورج غارغا. يقترح شلنك على غرغا أن يشترى منه رأيه حول كتاب من الكتب، لكن غارغا يرفض، ويظل عنيدًا فى رفضه فيما يلجأ شلنك إلى كل الوسائل محاولا دفعه لتغيير رأيه. وحتى حين يبدى استعداده لتقديم مؤسسته كلها، على الرغم من ازدهارها، هدية لغانغا، ويتحول هو نفسه إلى عيش البؤس، وإلى الدعارة بمساعدة شركائه، لوميريك وبابوان، وشقيقة غارغا وصديقته، يظل هذا الأخير على رفضه. الذى يحدث أن غارغا يرد ضربة بضربة، مورطًا شلنك فى صفقة مشبوهة تؤدى به إلى السجن، ثم يحل محله خلف القضبان، ثم يتهم شلنك بإغواء المرأتين واغتصابهما، ويسبب له عقوبة الرجم فى نهاية الأمر، يقف الخصمان وجهًا لوجه، فيما تقترب منهما جمهرة الراجمين. ويتجابهان عاريين فى «وحدتهما». فينتهى الأمر بشلنك إلى الانتحار، بينما يعمد غانغا، وقد ورث كل ماتبقى، إلى إضرام النار فى المستودعات قبل أن يرحل نحو «دغل» آخر، هو نيويورك هذه المرة، سعيًا وراء «حريته».

ماهى العناصر التى تتشكل منها هذه المأساة، وماهو مغزاها؟ إذا ألغينا شيكاغو، سنجدنا فى مواجهة الكابوس الذى هو ألمانيا، و «دغل» برلين. غير أن الدغل الحقيقى هو الحياة نفسها. وتفكك عائلة غارغا، سبق لبريخت أن عبر عنه فى «بعل» وفى «طبول فى الليل». فما هى طبيعة «الحرية» التى يدافع عنها ضد هجمات شلنك التى لاتتوقف؟ هل هى نزاهته الشخصية، ورفضه تمليك نفسه، بل والمشاركة حتى؟ ليس معنى هذا أن الارتباط والإغواء غائبان. فالحقيقة أن عنصر الشذوذ الجنسى قوى للغاية هنا، كما هو حاله فى «بعل». فرلان ورامبو حاضران على الدوام.

ويبدو أن هذا النمط من العلاقات كان يمارس على بريخت فى تلك الآونة سحراً خاصاً. ففى قصة ساحرة عنوانها «بارغان يتخلى»، كتبت فى الفترة نفسها تقريبًا، يصف بريخت سقوط قرصان مقدام وناجح، عجز عن مقاومة إغواء شريك له منحط، فتركه ينتزع منه كل شيء ويحطمه، وهو مسرور.

فى مسرحية بريخت، يكون غارغا رمزًا للبقاء، وشلنك رمزًا للترابط، وسط عالم لايعطى سوى الوحدة، كإمكانية وحيدة، وحيث كل اتصال مستبعد، حتى ولو فى الصراع. لايمكن لغانغا أن يظل حيًا إلا بوصفه كائنًا إنسانيًا معزولا: وتلك هى «حريته». أما الثمن الذى يرضى بدفعه، فهو استلابه وغربته إزاء الناس وإزاء الأشياء المادية. إنه فوضوى فى مجتمع فوضوى. والحقيقة أن المباراة التى يخوضها شلنك وغانغا، ليست مباراة ملاكمة رهيبة، بقدر ماهى لعبة شطرنج قاتلة، تستخدم الكائنات البشرية فيها كأحجار. تلك الكائنات تعتبر «أشياء» و«أشياء ملائمة» يستخدمها الخصمان طوعًا. يستخدم شلنك فى لعبته مارى، شقيقة غانغا (المغرمة به)، وكذلك عشيقته، فيما يلعب غانغا، فى مباراة الموت هذه ضد شلفك، دور القواد. أما الطابع التجريدى واللاإنسانى للحلبة، التى تجرى فيها المباراة، فإنه يعكس مثلما تفعل الشخصيات، عالما خارجيًا انتزعت عنه إنسانيته، على الصورة التى يراه بريخت بها. كذلك نجد أن مفهوم «الحرية» نفسه قد انتزعت عنه إنسانيته. فهو لم تعد له أية رابطة بالعائلة، ولا بالجماعة.

لكن هل هى فى متناول اليد هذه الحرية؟ إن غانغا نفسه يعلم أن الجواب هو، لا.. لا.. لسنا أحرارًا. تبدأ الأمور صباحًا مع القهوة بالحليب، ومع الضربة التى يتلقاها المرء حين تجعل تعاسته مجرد قرد بائس. أما دموع الأم فإنها تجعل حساء الأطفال مالحًا، وعرق الأمهات يجعل قمصان الأطفال نظيفة: يعيش المرء مطمئنًا حتى نهاية عمره، ويجوز على ذلك الحب الغائص فى القلب. وحين يصبح كبيراً وقويًا، مرغمًا على فعل أمر ما يلتزم به بكليته، يكون هو هو الثمن، وينتهى به الأمر لأن يباع بثمن مرتفع: فهو لم يعد حرًا حتى فى أن يموت على هواه..

وغارغا لايحمل سوى الاحتقار للعالم اليومي وللعاملين الذين يملأونه. لكن، إلى أين ينبغي على المرء أن يذهب لكي يتحرر؟ هل ستعطيه نيويورك مايبحث عنه؟ لقد فكر بريخت برامبو، الذى قادته مسيرته المغامرة والفوضوية إلى إفريقيا حيث صار تاجراً للعبيد. كان رامبو قد كتب: «سأعود، بأطراف حديدية، وجلد غامق اللون، وعين غضوبة»[1]. فتصبح لدى بريخت، حرفيًا: «سأذهب هناك (إلى نيويورك)، لأعود بأطراف حديدية، وجلد غامق وعين غضوبة». وإذ يقول رامبو: «إن المعركة الروحية أشد ضراوة من معركة الناس»[2]، يقول بريخت فى مسرحيته، على لسان شلنك، موجهًا حديثه فى نهاية الأمر إلى غانغا: «أنت لم تفهم جوهر الأمر. رغبت فى موتى.. أما أنا فلم أرغب إلا بالمعركة. ماكان يهمنى إنما هو المعركة الروحية، وليس العنصر الجسدى».. فيجيبه غانغا: «ها أنت تعلم أن المعركة الروحية لاوجود لها. ليس المهم أن تكون الأقوى، بل الأبقى. أنا عاجز عن الانتصار عليك وهزيمتك.. ولا أقدر سوى على تمريغك فى الأرض».

إننا نعلم، عبر القصائد التى كتبت فى تلك الآونة، أن بريخت كان يحب أن يعتبر خاليًا من أى ارتباط أو عاطفة. كذلك كان يعتقد أنه يشاهد الحياة، كما يشاهد المرء مباراة رياضية. وكان شديد الإعجاب بـ سامسون - كورنر، بطل الملاكمة من وزن المتوسط، الذى كان يود لو يكتب سيرة حياته، والتقطت له وهو إلى جانبه صور كثيرة. وغانغا يحيل إلى رامبو: فهو مثله يهاجم المجتمع المعاصر، ومثله يعرى البدائية والوحشية، ومما لاشك فيه أن بريخت قد استوحى عنوان مسرحيته من رواية أبتون سنكلير «الأدغال» التى سيعود ويستخدمها غير مرة، بالتالى.

بيد أنه يدين، كذلك، بالكثير، للروائى الدانمركى هـ.ف. جنسن، الذى كان لروايته «العجلة»، المنشورة فى العام ١٩٠٥، تأثير كبير عليه. كان جنسن يجل أميركا، التى كانت - فى نظره - تجسيداً للمثل الأعلى الصوفى «التيتونى» الذى يشغل منه البال،

(١) أرثر رامبو «موسم فى الجحيم» .

(٢) رامبو : نفس المصدر .

وكان يرى فى شيكاغو وفى الغرب وفى الصناعة والتكنولوجيا الأميركية، تجسيداً لحبيبته «إيدا». وهو بدوره، رسم، فى «العجلة»، صورة معركة ميتافيزيقية تدور فى شيكاغو، عند بداية القرن، بين كائنين يميلان إلى الهيمنة. والمجرى باتجاه الشذوذ الجنسى، جلى فى الرواية. فالخصمان هنا هما: كاتب يدعى وينفريد لى، ودجال يدعى جوزف إيفانستون - صحيح أنه مجرم، لكنه يتمتع بشخصية جذابة - ويعلن هذا الأخير، أمام الجميع، حبه الجنسى للكاتب الذى ينتهى به الأمر (أى بهذا الأخير) إلى اغتياله. إنه لمن غير المجدى أن نواصل إيراد أوجه التشابه بين موضوع هذه الرواية، وموضوعى «بارغن يتخلى» و «أدغال المدن». أما الفارق فيكمن فى الفكرة التى يحملها كل من الكاتبين عن شيكاغو فى عمله. فهى، بالنسبة إلى بريخت، «دغل»، لكنها بالنسبة إلى جنسن «عجلة»، تدير الصناعة والتجارة والآلات وتخلق الثروة. ويصف جنسن «المعركة الميتافيزيقية» التى يتجابه فيها الخصمان على النحو التالى:

«وعلى هذا النحو بدأت المعركة بين الرجلين - بين نظامين عصبيين مختلفين عن بعضهما تمام الاختلاف - ، معركة لا رحمة فيها، لايمكن لها أن تنتهى إلا بدمار واحد من الخصمين، لأن أحدهما يقاتل بضراوة مغمض العينين، وبكل قوة نهمه العضوى، بينما الصراع بالنسبة إلى الثانى، لايعنى أقل من الحياة نفسها».

ويرى برونن أن بريخت قد أدخل عدداً من العناصر الشخصية فى صياغته لشخصيتى غارغا وشلنك. فهل كان بريخت يرغب فى أن يكتب عبر «فى أدغال المدن»، الحكاية «المتعاقبة لأسرة بريخت»؟ هذا ماتساءله برونن. فهل غارغا هو هو بريخت؟ ولغة شلنك أوليست سوى أسلوب الحديث المرن والمتعاظم الذى كان فوختفانغر يستخدمه؟ يقول برونن إن بريخت نفسه كان يعطى، تبعًا للمراحل والأزمنة، تفسيرات مختلفة لمسرحيته. وهو لم يكن من عادته الإجابة عن الأسئلة، وإذا كانت «الحركة غير المبررة» فى «فى أدغال المدن» لاتقدم لنا مايكفى من الدلائل حول ماكان العالم عمومًا يفكر به.. فلا بأس.. وتبًا!!

أما تقديم المسرحية فى ميونيخ، للمرة الأولى فى ٩ آيار ١٩٢٣ من إخراج إريك أنغل، وديكور كاسبار نيهير، ثم تقديمها ثانية فى «دويتش تياتر» فى برلين فى ٢٩ تشرين الأول ١٩٢٤، من بطولة فريتز كورتنر فى دور شلنك، فإنهما أثارا لدى النقاد مشاعر مختلطة.

وكان هربرت جرنغ، تقريبًا، الناقد الوحيد الذى أبدى إزاء المسرحية رأيًا مناصرًا، فى كليته. فقد صرح بأن بريخت قد نجح فى السيطرة على «العقدة الدرامية»، وفى ربط الشخصيات الحية ببعضها البعض فـ «غارغا لايعيش إلا عبر شلنك، وهذا الأخير لايعيش إلا عبر غارغا». وهاجم جرنغ ميل الناس فى تلك الآونة، إلى عدم استساغة إلا ماهو تقليدى ومزيف، وإلى رفض كل ماهو ثورى وأصيل. وهو بكلمة واحدة، وضع إصبعه على جوهر المسرحية حين أعلن بأنها تعكس روح الزمن حقًا، وبأنها تجعل حقل المعركة الميدان الثقافى والأخلاقى، لا الميدان السياسى. وأضاف جرنغ «فى هذه المسرحية تتنازع الكائنات البشرية كالغيلان، وتكون أفعال الطيبة مدمرة.. أما النور فيأتى من المستنقعات وحسب».

والناقد جوليوس باب كان أكثر تحفظًا، لكنه لم يكن أقل فهمًا للمسرحية. وهو كان قد اندهش، خاصة، بالأثر الذى لاينسى الذى تتركه «أدغال الحجارة» تلك التى هى هى المدن، حيث لاتختلف الغرف عن الأزقة، وحيث يبدو الهواء والماء كلاهما وكأنهما حجارة، وتتركه تلك «الأماكن الوحشية حيث لا يكون الإنسان بالنسبة إلى الإنسان سوى ذئب» وأضاف باب أنه كان من شأن «فى أدغال المدن» أن تكون مسرحية كبيرة، لأن «هذا الرجل، بريخت، يحمل فى داخله الكابوس الحقيقى. لكنه لن يؤلف أعمالا عظيمة.. أبدًا، ما دام أن أصدقاءه الخطيرين، سيظلون يقنعونه بأن للكابوس قيمة فى ذاته.. وأنه يشكل هدفًا فى ذاته».

إلى هذا نال بريخت احترام رجال المسرح وإعجابهم، كما يشهد على هذا تصرف فريتز كورتنر الذى كانت سمعته، كممثل، كبيرة. وكان قد سبق له أن قرأ، أمام الجمهور، قصائد لبريخت، ومن بينها قصيدة «حكاية الجندى الميت» ذات الشعبية. وما

أن أتيحت له فرصة تمثيل «في أدغال المدن»، حتى قبل بسرور، رافضًا في الوقت نفسه، عرضًا مغريًا قدمه له ماكس رينهاردت، قوامه لعب الدور الرئيسي في مسرحية «القديسة جان» لبرنارد شو. ويقول كورتنر: «كان بريخت في تلك الآونة، عرضة لتمريغ الصحافة له في الوحل.. هذا إذا استثنينا هربرت جرنغ. وكنت مسحوراً به.. فانضممت إليه، من تلقائي وعن طيب خاطر، غير مدفوع إلى هذا بأي شعور بالواجب. فالحقيقة أن العمل مع المخرج أنغل، ومع الشاعر نفسه، الذي كان يشارك في الحفلات بكل نشاط، أمر خلصني من ذلك الارتخاء المريح الذي يسببه النجاح. فلقد انفتحت أمامي آفاق جديدة».

أثر ذلك ، صار بإمكان بريخت، أخيراً ، أن يخرج مسرحيته الأولى «بعل» بنفسه. لكن ليس في برلين. فبرلين لم تجرؤ على المغامرة.. بل جرؤت عليها مدينة لايبزغ. والحقيقة أن كل الناس كانوا مأخوذين بفكرة مشاهدة العرض الأول لمسرحية سبق لها أن اشتهرت، وهي من إنتاج يراع شخص يعتبر الآن العدو اللدود للمسرح الألماني.. ثم إن الناس كانوا يأملون بحدوث فضيحة ما. ولم يخب ظن الجمهور.

في مساء الثامن من كانون الأول ١٩٢٣، التقى الأصدقاء والأعداء والمحايدون في «مسرح أطلس» في لايبزغ. وكان الممثل لوتار كورنر قد انتهى لتوه من إلقاء إحدى قصائد المسرحية الأكثر إثارة، حين توقف العرض بسبب شخص أخذ يصيح: «مامعنى هذا كله؟».. لكن المسرحية انتهت بالتهليل. وقال هربرت جرنغ بحماس شديد: «لقد جرؤت لايبزغ على أن تفعل، بإمكانياتها المحدودة، ماكان من شأن برلين أن تفعله بشكل مظفر». ورغم هذا سحبت المسرحية من برامج الصالة بناء على أوامر عمدة المدينة. فمن الواضح أن هذا الأخير كان متفقًا مع النقاد الذين وصفوا المسرحية بأنها «كومة من القذارة». لكن عروضًا أخرى تلت ذلك العرض، في ميونيخ، ثم في برلين، حيث قام بريخت نفسه بالإخراج، فيما لعب أوسكار هومولكا دور بعل. والعرض البرليني الأول جرى في «دويتش تياتر» في ١٤ شباط ١٩٢٦. وعن ذلك العرض يقدم لنا الكاتب الروائي هانز هيني يان، الوصف الحي والملون التالي:

«فى لحظة ما من لحظات المسرحيات – وأعتقد أنها اللحظة التى تلت «أغنية أورج»، عند عبارة «ألذ مكان فى العالم» – اندلع الصخب، وأخذ الناس يصفرون ويصرخون ويضجون ويصفقون.. فقفزت الممثلة التى كانت وحيدة على الخشبة فى تلك اللحظة، قفزت فوق البيانو وأخذت تضرب المفاتيح بقدميها وتغنى «هيا بنا يا أبناء الوطن» وتحول كل شيء إلى صخب ولجب، ثم حل الهدوء شيئًا فشيئًا، ولم يعد يسمع سوى صوت آت من الممرات يقول: «أنتم لستم مصدومين حقًا، بل إنكم تزعمون هذا».. وتلا هذه الكلمات صوت صفعة عنيفة. ثم اندلع التصفيق واصلا إلى ذروته القصوى.. واستؤنف تقديم المسرحية».

وقدمت «بعل»، كذلك فى فيينا. ولقد عنى هذا أن العالم كان قد تغير بالفعل. فتلك المدينة التى يغسلها نهر الدانوب، كانت معروفة منذ الأزل بأنها المركز الثقافى الأكثر محافظة فى أوروبا. أما ما فاجأ الجميع أكثر وأكثر، فهو أن الشاعر النمساوى الشهير، والرومانطيقى الكبير هوغو فون هوفمانشتال قد قبل بكتابة مقدمة للمسرحية، وبإخراجها. وتلك المقدمة التى حملت عنوان «مسرح جديد – بيان» تعتبر عملا ساحرًا، إذ إنه يستخدم الممثلين فى أدوارهم نفسها (ومنهم أوسكار هومولكا) ويجعلهم يناقشون أهمية «بعل» بالنسبة إلى المسرح الحديث. وحين يتساءل أحد الممثلين، بدهشة، عما إذا كانت المسرحية تعتبر مسرحية تاريخية، وعما إذا كانت ستفهم، يجيبه هومولكا:

«إنها أسطورة الوجود، والتصوير العضوى لكينونتنا. اليوم هاهو الإنسان يدخل فى كل شيء، يحرك كل ماهو حى، ليعود فى نهاية الأمر إلى الأرض. إن الشاعر الذى نقدمه هذا المساء لايتكلم.. بل هو شاعر عصر كابوسى.. هو راء يبحث عن هدف».

وهو كلام يضيف إليه الممثل الآخر، إيفون فريدل، بأن عصرنا يتمنى التخلص من فردانيته، من تلك الفردانية الأوروبية التى «حفرت قبرها بيديها». وذلكم ماكان بريخت يمثله حقًا.

إنها تحية هوفمانشتال لبريخت. لكن علينا أن نرى فيها شهادة لصالح ذاك الذى كتبها، ولصالح ذهنه المقدام.

أما بالنسبة إلى الفضائح، فإن بوسعنا أن نكون على ثقة من أن بريخت كان يلذه كل الضجيج الذى أثارته مسرحياته. وكان قادراً كلياً على ممارسة مرحة على حسابه الخاص. ونحن نعثر فى إحدى هزلياته على الحوار التالى:

«الشاب: هل شاهدت على المسرح، المسرحية المسماة «بعل»؟

«الرجل: أجل.. إنها مقيتة.

«الشاب: لكن فيها شىء ما قوى..

«الرجل: حسناً.. إنها مقاتــة قوية. وهذا أسوأ مما لو كانت المسرحية ضـعيفة. هل علينا أن نجد العذر لهذا الرجل لأنه موهوب فى فحشه؟

«الأب: مع هؤلاء المؤلفين المحدثين.. هاهى الحيـاة العائليـة تغوص فى الوحـول. والحياة العائلية هى موضوع كبريائنا.. نحن معشر الألمان»!.

- ٦ -

"إدوارد الثانى"
وعبادة البطولة

لم تنطفئ فى ألمانيا عبادة البطولة، التى أعطاها توماس كارلايل فى القرن التاسع عشر بعدها الشعبى، جاعلا من أبطاله محط إعجاب الجماهير، وذلك على الرغم من الضربات المتلاحقة التى أصابت تلك العبادة. فوجوه كبيرة كانت قد سقطت من عليائها: الإمبراطور غيوم الثانى، والجنرال فون هندنبرغ وعدد من القادة العسكريين الآخرين، هذا إن لم تذكر لودندورف. ومع هذا فإن مجدهم ظل كبيراً على حاله فى أعين الوطنيين الأكثر شراسة فى وطنيتهم.

لكن الغالبية العظمى من الألمان كانت تستشعر الحاجة الماسة إلى تجديد ما. وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين، بدأت عملية البحث عن شخصيات تاريخية قادرة على توفير مادة للبطولة ذات هالة. فنظر الكتاب ناحية نابوليون ومارتن لوثر وماكسمليان الهابسبورغى. ورأى فاتر هاسنكليفر فى نابوليون مهندس أوروبا الموحدة، ونابوليون نفسه حوله فريتز فون أونروه إلى وارث لعصر التنوير، بينما جعله الكاتب المسرحى بلوم رجل سلم. وبفضل يرا ع فرانتز فزمل، صار ماكسيمليان عاهلا ديمقراطيًا، وإنسانًا رحم المكسيك البربرية. هذا بينما نجد هانز جوست، لوثر «محرر ألمانيا»، ممرغًا فى الوحل - مقابل ذلك - رجلا غير معمدانى هو توماس مونتر، الذى وصفه بالكلب الهائج. وأخيراً عمد ماكس رينهاردت فى مسرحه البرلينى،

إلى إخراج مسرحية «القديسة جان» لبرنارد شو، محييًا بهذا، بدوره، شخصية كبرى من شخصيات التاريخ.

لكن بريخت كان مهتمًا، اهتمام الدالة، بالمأساة التاريخية. ولقد رأينا كيف أنه اشتغل على اقتباس لموضوعه هنيبعل، وحافزه فى ذلك، دون أدنى ريب، إعادة تقديم مسرحية غرابه على الخشبة فى العام ١٩١٨. كان بريخت يشعر بجاذبية تشده إلى المسرح الإليزابيثى الذى بدا له، من ناحية البنية ومن ناحية اللغة، قريبًا لما كان يسعى هو لإنجازه. ولقد كان عليه، بوصفه قارئًا فى «الكامير شبيل» بميونيخ، أن يعمد إلى اقتباس مسرحية واحدة لشكسبير على الأقل. فى البداية جرى التفكير باقتباس «ماكبث»، لكن تلك المسرحية كانت تحمل الكثير من المصاعب بالنسبة له، فى وقت كان فيه من الحكمة بحيث يوجه أنظاره ناحية أخرى. وهنا وقع على مسرحية كريستوفر مارلو «سلطان إدوارد الثانى وموته المؤسى». واقترح عليه ليون فوختفانغر أن يمد له يد العون. ومن المؤكد أن هذا المشروع كان أقل مجازفة من مشروع يقوم على اقتباس مسرحية شكسبيرية معروفة جداً.

وربما يكون بالإمكان تفسير اختيار مالرو وعمله، بأسباب أخرى. فهذا الشاعر الملعون، الذى كان مفكرًا حر التفكير على الأرجح إن لم يكن هرطوقيًا وهذا البوهيمى الذى كانت له علاقات مع حثالة الناس ومات شابًا، كانت هناك الكثير من القواسم المشتركة بينه وبين أبطال بريخت الآخرين، مثل رامبو وفيون. كذلك كان موضوع المأساة موضوعًا مغريًا، إذ إنه يتحدث عن علاقة شاذة بين ملك، وشخص وضع تحت حمايته، علاقة تنتهى نهاية سيئة. والواقع أن العلاقة بين الملك إدوارد ويبرز غافستون، تعيد إلى الأذهان علاقة بارغن وكروزى، وعلاقة غارغا وشلنك، هذا إذا لم نذكر علاقة بعل وإيكارت.

كان بريخت قد ثار دائمًا ضد الشكل الصارم و «المغلق» للمسرح الكلاسيكى، ببنيانه القائم على الفصول، ولحظات أزماته الكبرى التى تنتهى إلى حل. أما الشكل «المفتوح» للمسرحية المبنية على أساس تاريخى مجزأ، بما فيه من حرية حركة،

وتقطيع، وتبديلات فى الديكور - أى بكلمات أخرى، الطابع «الملحمى» كما سوف يقول فى فترة لاحقة، فكان يناسب أسلوبه واحتياجاته الخاصة، بصورة أفضل.

ومن جديد ترك بريخت صخب ميونيخ، ليستعيد هدوء أوغسبورغ، التى عاد منها بصفحات شعرية اطلع فوختفانغر عليها. فعمد هذا إلى إبداء ملاحظات نقدية، وأجرى فيها بعض التعديلات، وغير بعض المقاطع السيالة بشعر «صلب». ولقد كانت العملية عملية جريئة فى زمن حقق فيه مخرجون من أمثال جسنر وبرتولد فيرتل نجاحات كبيرة، أولهما مع «ريتشارد الثالث» مؤسسه، والثانى مع مسرحية «ريتشارد الثانى» مشغولة على طريقة الروسى نايروف ومسرح «كامرنى». أما محاولة القيام باقتباس، فمن شأنها أن تجابه بردود فعل من نوع تلك التى يصفها فوختفانغر بمرح فى السطور التالية:

«أنا، على سبيل المثال، أكتب أحيانًا اقتباسات يطلق البعض عليها صفة «تفسيرات حرة»/ وهذا البعض على حق. إننى أستعير القديم لأجعل منه جديداً. وتحت العنوان أكتب اسم الشاعر الميت/ اسم شخص بالغ الشهرة، بالطبع، لكنه مجهول كليًا،/ وبعد العنوان أضع بحروف صغيرة كلمة: «اقتباساً من»/ عند ذاك يقول البعض «إنه يكن احتراماً» ويقول آخرون «إنه لايكن أى احترام»/ ثم ينسبون إلى كل ماهو سيئ/ أما ماهـــو جيد فينسبونه إلى الشاعر الراحل، الذى هو، كما تعلمون، شهير جداً ومجهول تمامًا/ وعنه لايعرف أحد شيئًا/ حتى ولا ما إذا كان هو المؤلف أو المقتبس وحسب».

إن مسرحية «إدوارد الثانى» التى كتبت فى العام ١٥٩٢ دون ريب، تعتبر أكثر مسرحيات كريستوفر مالرو اكتمالا، والوحيدة منه التى وصلتنا بحالة جيدة. وموضوعها حياة الملك البريطانى من العام ١٣٠٧ إلى العام ١٣٣٠؛ أى منذ عودة حبيبة غافستون، حتى موته. وتصف المسرحية الحروب التعسة التى خاضها البارونات والسادة الإقطاعيون الآخرون، من مدنيين وروحيين، كما تصف الحقد الذى كانوا يستشعرونه إزاء «الوصولى» غافستون، ومقتل هذا الأخير، ثم تنازل الملك عن عرشه بالقوة،

وعمليات التعذيب والاضطهاد التى ألحقها به عاشق الملكة، مورتيمر، وأخيراً اغتياله فى السجن، وتنتهى المسرحية بحرمان الملكة، وإعدام مورتيمر، بناءً على أوامر الملك الشاب، إدوارد الثالث.

فى مأساة مارلو، التى تركز بشكل أساسى على ارتباط الملك بعشيقه ارتباطاً قاتلا، نلاحظ أن دور غافستون قد زادت من حدته شخصيته ذات السمة الإيطالية؛ أى تصويره فى أعين اليزابيتيين، مخنثاً، فاسداً، مرتزقًا، يختفى خلف برقع الحياة، مثلما يختفى الراقصون خلف الأقنعة فى الهزليات الراقصة. وغافستون، يبدو فى نظر السادة ورجال الكنيسة «بطلا ليليًا» منحطًا. أما شعب إنكلترا، من جنود وفلاحين ومواطنين، فإنه لايظهر فى المسرحية بصفته شعبًا، بل فقط يظهر الناس بوصفهم متفرجين سلبيين، أو بوصفهم ضحايا الصراعات الدامية. ليس للشعب أى وجود حقيقى بالنسبة إلى مالرو. ليس الشعب سوى مجرد طبول تعلن ظهور الملوك والسادة والكرادلة. لكن المسرحية جميلة مع هذا؛ فالشخصيات والفعل فيها، فى حركة دائبة، ومحددة بشكل جيد، واللغة ثرية. أما مشاهد السجن والقتل، فلا شبيه لها فى أعمال معاصرى مارلو، اللهم إلا إذا استثنينا واحداً منهم فقط شكسبير.

إن مافعله بريخت وفوختفانغر بهذه المسرحية، يعطينا دلائل مهمة حول شخصية كل من المقتبسين. فمسرحية «حياة إدوارد الثانى الإنكليزى» هى كما باتت فى شكلها النهائى، وليدة بريخت، قبل أى شىء آخر: حركتها أكثر سرعة، ولغتها أكثر انحصاراً وكثافة. ومن الطبيعى القول هنا بأن العناصر السياسية والاجتماعية لها فى الاقتباس، من الأهمية، مالم يكن لها فى الأصل. فقد أضيفت إليها مشاهد تصور لنا أهالى لندن وقد أتوا يبدون مرارتهم إزاء الملك و «قحبته» الذكر. وثمة فى النص الجديد، أغنية تلقى فى الشارع، تندد بالقمع والتبذير اللذين يمارسهما الملك وعشيقه، قائلة:

«لعاهر إدوارد ثدى مكسو بالشعر/ اذكرونا فى صلواتكم!/ لهذا خسرنا حرب إسكوتلندا./ تضرعوا لأجلنا!

«لورد كورنواى يختزن قطــع الذهب/ اذكرونا فى صلواتكم!/ بات فقـد ذراعه، لم يبق لديك سوى جدعة./ ارثوا لحالنا!

«إدوارد مع دانى، لايعرف سوى الرضاعة،/ اذكرونا فى صلواتكم!/ فى مستنقع بانوكبلايد، غرق جون الكبير/ تضرعوا لأجلنا!».

فى المسرحيــة استبدل بريخت استعراضيــة مارلو المبذرة، بتكثيف واقتصـــاد فى استخــدام الوسائل التى تتيح له تصوير الفوضى الأخلاقية التى كانت مستشرية فى عصر تتابعت فيه الخيانات تلو الخيانات، والمؤامرات تلو المؤامرات فى معسكر النبــلاء ورجــال الكنيسة والملوك. أما الأب مورتيمر وابنــه اللذان كانا شخصين لدى مارلو، فصارا لدى بريخت شخصًا واحدًا: رجل دولة عجوز، منقب، لئيم وفيلسوف، نراه، إذ ينصــح البرلمــان بحرمان غافستون، يعبر عن نفسه بلغة بريختية نموذجية. حيث يعمد إلى إجراء مقارنة مع حرب طروادة قائلا: «إذن، إذا كان الجهد فى سبيل التفاهم، غير متناقض فى أغلب الأحيان، مع طبيعة البشر، ولو كانت الأذن البشرية مسدودة، سواء أكانت هيلين قحبة، أم جدة من جدات أحسن الأسر، من المؤكد أن طروادة ماكانت ستضيع، وكانت ستصبح أكبر من لندن أربعة أضعاف، وماكان لهكتور أن يهلك غارقًا فى الدماء، ولا للكلاب أن تشعر بالغثيان فوق شعر بريام العجوز، وماكان لذلك الشعب كله أن يتهاوى فى ظهيرة عمره الخصب. وبالنتيجة فى مثل هذه الحالة، ماكنا أبدًا سنفوز بالإلياذة..».

من بين كل تلك الخيانات، ثمة خيانة واحدة لها أعذارها: هى تلك التى يقترفها بالدوك ضد الملك. وبالدوك، البحاثة، فقير؛ لذا نراه يترنح فى مواجهة الفقر. وبريخت، ذو الرأس المليء باللغة التوراتية، يصيغ هذا المشهد على نمط خيانة أخرى سبق لها أن هزت العالم: «يعلمنا الكتاب المقدس كيف يجب أن نتصرف. فحين يأتى القوم محملين بالسلاسل والأغلال، سأقول له: «سيدى العزيز، لاتخف، هاك قطعة بيضاء»، وذاك الذى سأمد له القطعة، سيكون هو..».

وحين ينظر الملك إلى ذاك الذى غدر به، يبكى بالدوك قائلا: «أمى فى أيرلندا بحاجة إلى الخبز، إنكم سوف تغفرون لى». فى كل مكان ثمة «انتصار للحساب»، لكن الفقراء هم الخاسرون دومًا. والكنيسة تلعب لعبة مزدوجة، مثلها فى هذا مثل النبلاء. وهاكم مصلى ونشستر الكبير يتحدث إلى موريتمر:

«لقد ساندت الكنيسة ذاك الذى كان الله يسانده..

«ومن هو ذاك الذى سانده الله؟ يسأل مورتيمر.

«فيقول الآخر مجيبًا: إنه المنتصر، ... يامورتيمر».

فى مسرحية بريخت – لكن ليس فى مسرحية مارلو – يتذكر الملك إدوارد فى سجنه، عند نهاية حياته، أخطاءه، والجرائم التى ارتكبها ضد البائسين، والمعاملة السيئة التى بها عامل الملكة. ويقول، بلهجة ولغة تذكراننا بأغانى بريخت الجماعية السوداء: «فليتمجد الحرمان، ولتتمجد الإذلالات، ولتتمجد الظلمة».

وبريخت لايستعير هنا، لا «خطابات» مارلو الرائعة، ولا استعاراته للمعانى، ولا ثراء لغته. بل هو يستخدم عبارات حافلة بالصيغ المبتذلة، كما يلجأ إلى كثافة تعكس الإيقاع المتسارع للفوضى السائدة فى عصره. كذلك يورد تناقضات قواعدية مقصودة تفاجئ الانتباه وتلفته. فعلى هذا النحو مثلا يصف غافستون حالته الذهنية خلال هربه:

«منذ قرعت تلك الطبول، وأغرق المستنقع الأحصنة والعربات، فقد ابن أمى رأسه. لم يتحرك أبدًا! ربما غرقوا كلهم، وربما انتهى كل شىء، ولم يعد سوى ضجة تعوم بين السماء والأرض».

أخرج بريخت هذه المسرحية بنفسه. وأقيم أول عرض لها فى «كامر شبيل» ميونيخ فى ١٨ اذار ١٩٢٤، مع أرفن فاير وأوسكار هومولكا فى الدورين الرئيسيين، أما الديكورات فرسمها كاسبار نيهير. أما أول الآراء المفصلة التى وصلتنا حول مواهب بريخت بوصفه مخرجًا، فهى آراء برنارد رايخ، الذى صار مديرًا عامًا للمسرح

فى خريف العام ١٩٢٣، إذ يصف رايخ أسلوب بريخت فى الكلام، وهو أسلوب هادئ لكنه مخادع بقوله: «كان يلقى التعليمات، صائغًا إياها على شكل متناقض» لكنه كان رجـلا حازمـًا كما يؤكد رايخ، ولم يكن يرد على أية اعتراضات: «كان يكنسها». ولقد كانت لذاك المبتدئ ذى الخمسة والعشرين عامًا، مطالب «مفاجئة وجديدة» من الممثلين الأكبر منه سنًا والأكثر شهرة. تحت إدارته، كان الأكل والشرب والتقاتل، وكل الأمور التى كان يمارسها الممثلون التقليديون بطريقة فروسية، كانت تنظم بدقة متناهية، وتتخذ أهمية كبرى. وكان العمل يجرى لساعات طويلة حول نقاط تفصيلية، لأن بريخت كان متمسكًا بأن يفهم الجمهور كل مايجرى على الخشبة. وكان تبعًا لعادته يحدث تغييرات فى السيناريو على ضوء التجربة، مما كان يخلق شيئًا من المشاكل أحيانًا فى أذهان الممثلين الذين كان عليهم أن يحفظوا أدوارهم غيبًا: «وكلما كان موعد التقديم يقترب، كان بريخت يضاعف من النشاط، ومن الصالة كان يناول الممثلين صفحات بكاملها من النصوص الجديدة. فإذا ماتململ أحد منهم، كان بريخت ينظر إليه بدهشة هى من الصراحة والصدق بحيث إن الممثل كان يهرع لالتقاط النص وحفظه على الفور».

وكان بريخت يطلب على الدوام ديكورات بسيطة وساذجة. ويقينًا إن الذين كانوا يعملون معه كانوا، حتى ولو كانت هناك خلافات يحترمونه هو ومنهجه فى العمل. كان رجل مسرح. ويتابع رايخ «لقد وفرت لنا تلك المسرحية الكثير من اللذة، وذلك لأنها كانت قد أدت إلى تجاوز كل عاطفية وبلاغية».

كانت تلك الصرامة الحادة هى ماسمح لبريخت بأن يضمن لنفسه، فى سبيل إخراج «إدوارد الثانى» وماتلاها، تعاون ممثلين كبار من أمثال أرفن فابر، وأوسكار هومولكا وأغنس شتراوب، وفرنر كراوس وأرنست دويتش، وهاينريش جورج، وألكسندر كراناخ وإليزابيث برغنر.

فى تلك الآونة كان بريخت قد شرع فى صياغة نظريته حول «التغريب» فى مجال الإخراج على الأقل. وهكذا حين يكون إدوارد فى السجن، كان اليأس وشعور الأسر

يزيدان بفعل الأسلوب الذى به يحرك قصعته الخشبية أو عن طريق شبكة قضبان الحديد، الممدودة بين الجمهور وبينه، والتى كانت تهتز فى كل مرة يلمسها. خلفية الخشبة كانت تغفلها صورة المنازل اللندنية العالية، بشبابيكها الكثيرة التى تنفتح تاركة السكان ينشدون أغنيتهم الاستهزائية ضد الملك و «قحبته»: وهى عملية تعطى الانطباع بأن ثمة ثورة ترتسم فى الأفق، تبعًا لما قاله أحد المؤلفين. فى لحظة من اللحظات، تساءل بريخت، الذى لم يكن راضيًا عن أداء جنوده: «ماالذى يفعله الجنود قبل المعركة؟» وهو سؤال أجاب عليه كارل فالانتين الذى كان حاضراً، بقوله: «يشعرون بالخوف».. وهكذا طلا بريخت «بالبوردة» البيضاء وجه كل جندى، وحصل فوراً على الشعر الذى كان يبحث عنه.

لقد كان رد فعل جوليوس باب على «التغريب» معاديًا، وصرح بأن تأثير الخوف كان موجوداً بالتأكيد، لكنه شعر بحضور بريخت بين الكواليس «بريخت الغوغائى.. بقاعدته غير المرئية».

لكن هربرت جرنغ عرف كيف يدرك نية أخرى من نوايا بريخت، هى أكثر أهمية: نية تقوم فى نزع الطابع الأسطورى عن الملكية. ففى زمن كانت فيه أسطورة البطل غير قابلة لأى نقاش.. أجل بريخت محل مفهوم العظمة مفهوم المسافة.. ولم يعمد إلى تقليص قيمة الكائن البشرى، وكذلك لم يُذبه.. بل ألغاه. لقد كانت حفلة ميونيخ، تلك، انعطافة أساسية بالنسبة إلى المسرح الكلاسيكى».

إذن كان بريخت قد حول مأساة مارلو إلى لعبة «نزع أسطورة» ساخرة. وعلى الرغم من أن ميونيخ قد وفرت له، ولمسرحه، إمكانيات لم يكن من شأن برلين أن تجرؤ على المجازفة بتقديمها، صارت الحياة فى تلك المدينة أقل قابلية للتحمل، بالنسبة إليه. سيما وأن زواجه تبدى زواجًا تعيسًا، وارتسم الطلاق فى الأفق. هذا بينما كان ذوو القمصان السمراء يفرطون فى أعمال العنف. وفى تلك الآونة بالذات ابتكر بريخت مصطلح «ماهاغونى». ولقد واتاه المصطلح حين كانت تمر أمامه مواكب البرجوازيين الصغار بقمصانهم السمراء، ووجوههم المتخشبة وأعلامهم المزينة. خلال ذلك الصيف

فى العام ١٩٢٣، صارت «ماهاغونى» بالنسبة إليه رمزًا ليوتوبيا الأوباش تلك، ورمزًا لذلك البلد الذى صار يشبه كاباريهًا فسيحًا يدير فيه لؤماء حمقى، وسط مناخ من الفوضى والخمرة، أخطر لعبة سحر أسود كان من شأن أوروبا أن عرفتها. ولقد صرح بريخت على سبيل الوداع بقوله: «إن أنت ماهاغونى.. سأذهب». وبرونن الذى أورد هذه العبارة، يضيف بأنه كان، هو شخصيًا يشعر بانجذاب نحو هذا النوع من الترياق.. وكان فى طريقه للسقوط إثر ذلك.

فوختفانغر وأرنولد تسفايغ، لم يكونا أقل وعيًا بالخطر، ولم يكفا عن تنبيه بريخت، وهذا الأخير شهد إلى جانب برونن، لقاء كبيرًا تحدث فيه هتلر. ولاحظ بريخت أن لهتلر «مزايا رجل يعرف المسرح انطلاقًا من الشرفات العليا».

فى تشرين الثانى ١٩٢٣ جرى انقلاب «براسيرى» المجهض الذى حكم على هتلر بعده بعقوبة السجن. وكان اسم بريخت واردًا على قائمة هتلر السوداء، بين أسماء الأشخاص الموعودين بالتصفية، إن نجحت الثورة - المضادة.

لذلك كله بدت برلين أكثر ترحيبًا ببريخت ليعيش فيها ويعمل. ولقد عرض «دويتش تياتر» الذى يديره رينهاردت، على بريخت مبدأ التعاون مع كارل تسوكماير، بوصفه قارئًا للنصوص. وهو عند نهاية العام ١٩٢٤، استقر فى «سبيخرنشتراس». وعن ذلك المكان كتب برنارد رايخ يقول: «كان الأمر يحتاج إلى ارتقاء خمسة طوابق، وإلى تسلق درجة مهترئة فى توازن عجيب، وإلى دفع باب حديدى ضخم، وعبور ممر واسع للوصول إلى بيت بريخت. كانت نوافذ البيت الكبرى تطل على برلين. وبريخت الذى كان يخطط لغزو المدينة، كان يراقب من نوافذه ذلك المحيط المؤلف من سطوح لاتنتهى». وبريخت كان يرى نفسه فى صورة زعيم عصابة، يترأس جيشًا من المخلصين الذين يبدعون لأجله، فى طول البلاد وعرضها، شبكة من التابعين والمعتنقين.

وكان قد شرع بكتابة ملهاة جديدة هى «رجل برجل». وكانت الملهاة عادة، أداة تعبيره المفضلة. وفيما كانت شهرته تتسع، كان كاتبنا يأمل فى أن يتمكن الآن من إخراج سلسلة من الفصول الهزلية التى كان قد كتبها منذ العام ١٩١٩.

وكانت تلك الهزليات القصيرة، من منتجات الميوزكهول، مليئة بالحيوية وبالمرح وبالحس الشعبى. ومن المؤكد أن أكثر تلك الهزليات طرافة هى «الزواج عند البرجوازيين الصغار» وهى عبارة عن سخرية هازلة من الزواج الذى يفقد المدعوون خلاله، قليلا فقليلا، مزاجهم الرائق بينما تتحطم فى خلفية المشهد (ونسمع صوت تحطمها) كل قطع الأثاث التى كان العريس قد صنعها بنفسه. الأب فى المسرحية مزعج، والزوجة حامل سلفًا وثمة مدعو يغازلها، والزوجان يتشاجران بينما تنطفئ الأضواء فى اللحظة نفسها التى تتهاوى فيها آخر قطع الأثاث فى العتمة.

وهناك قطعة أخرى ساخرة هى «ضوء فى الظلام» تبدو أكثر حذقًا، وأكثر التزامًا بالنمط البريختى. وتدور أحداثها فى حى سيئ السمعة، هو دون شك ذلك الحى الذى عرفه بريخت حين كان فى المدرسة الثانوية والشخصية الرئيسية هى شخصية بادوك، المنادى فى السوق، الذى أقام فى مواجهة ماخور، خيمة عرض «تربوية» يطلع فيها الناس - الذين يدفعون بالطبع - على الآثار الرهيبة للأمراض التناسلية. ونقرأ على مدخل خيمته يافطة تقول: «فليكن النور! وليـر الإنسان النور!» وكذلك يلقى بادوك محاضرات وله زبائن كثيرون هم أعضاء فى جمعيته. وهناك فى المسرحية، قوادة الماخور، السيدة روغة، التى يزيد من حدة استيائها من هذه المنافسة، كون بادوك يرتاد ماخورها أحيانًا، وأنها قد طردته خارجًا. وهى فى خطاب موارب، تقنع خصمها بأن من مصلحته أن يتشارك معها لأن زبائنه الخاصين به لايأتون سوى مرة واحدة، بينما زبائنها يعودون مرارًا وتكرارًا.. ثم، إذا ما انهارت مؤسستها، ما الذى سيحل بمؤسسته، وعندما يجد بادوك أنه عاجز عن رفض محاججتها الاقتصادية هذه، يستسلم لعرضها.

أما الهزليات الأخرى فى المجموعة : «المتسول أو الكلب الهالك» «إنه يطرد شيطانًا» و «الكاتش» (والأخيرتان قذرتان للغاية)، فإنها لاتفتقر إلى حسن البصيرة بدورها.

فى الفترة نفسها، لم يكن برنارد رايخ، الذى اقتبس «غادة الكاميليا» لدوماس الابن، للمسرح (بتمثيل إليزابيث برغنر فى دور مرغريت) لم يكن راضيًا عن النهاية

التى كان يراها فعالية فى عاطفيتها، فطلب العون من بريخت. وتعهد هذا الأخير بإعادة كتابة الفصل الأخير. وعمل عليه بحيث جعله وسيلة لفضح الرومانطيقية البرجوازية: فمرغريت لديه لاتموت سعيدة وواثقة من أنها محبوبة، بل تموت مصابة بخيبة رهيبة وهى فى غاية البؤس. لكن برغنر، التى أرعبتها هذه النهاية الجديدة التى من شأنها أن تسىء إلى المدخول، رفضت التعديل البريختى.

ومع هذا كان الانشغال الرئيسى لبريخت من نصيب «رجل برجل». وكان من عادته أن يشرك أصدقاءه فى أفكاره ومشاريعه، وعلى هذا النحو يروى رايخ كيف أن بريخت سأله مرة بعد أن قرأ أمامه بعض المشاهد: «هل المسرحية قادرة على اجتذاب الجمهور؟» فرد عليه رايخ سلباً. عند ذلك قرر المؤلف أن يضيف إلى مسرحيته بضعة تعديلات تكون (برأيه على أى حال) أكثر توافقًا مع الذوق الشعبى، وبعد أيام كثيرة اطلع رايخ على النتيجة. واكتشف الرجلان أن التبديلات كانت أقل من أن تكون ذات أهمية، وكان الأمر مسلياً لهما. ويقول رايخ: «لقد جعلتنا استحالة أية تسوية، نغرق فى الضحك. فبريخت لم يكن قادراً على كتابة إلا ما يتلاءم مع حاجته الداخلية».

- ٧ -

التخلى عن الهوية :
"رجل برجل"

«الذى فعله الإنسان بالإنسان، كان منذ أقدم العصور واحداً من أكبر موضوعات الأدب، ومنذ زمن تعمل عبارة روبرت بيرنز «الإنسان هو إنسان لهذا السبب» على بث أصدائها الثورية فى العالم أجمع. ويتساءل بريخت عما «فعله الإنسان بالإنسان»، وكذلك عن «مايمكن له أن يغير الإنسان» فى مجتمعنا وعصرنا الراهنين. ولم يكن قد بدا، بعد، يهتم بـ «ماينبغى على الإنسان أن يفعله بالإنسان» ولسوف يحتاج إلى بعض الوقت قبل أن يصل إلى هذا.

منذ العام ١٩٢١ كان بريخت قد بدا يفكر بجعل هذه الموضوعة محوراً لإحدى مسرحياته. وكان قد سبق له أن تخيل شخصية غالى غاى، التى ظهرت فى أول الأمر باسم «غالغى»: «إن فى موضوع غالغى شيئًا من البربرية. فهى صورة لكتلة من اللحم على شكل إنسان، وهذا الإنسان لاخصر له، عليه أن يتحمل كل أنواع التغييرات، مثل الماء الذى يجرى إلى أى مستقر، فالنجاح البربرى، المخجل، لحياة لامعنى لها تندفع فى طريق الصدفة، بإمكانه أن يدخل فى كل قالب، إذ لاتحده أية حدود. فهاكم الحمار الذى فرض عليه أن يصبح خنزيراً. والسؤال الذى يفرض الآن هو التالى: هل تراه يعيش حقًا؟ والجواب هو: لقد عاش».

كانت هند ردیارد کبلنغ، كذلك وإلى جانب أميركا الساحرة. واحدة من المحطات التي تتجه إليها مخيلة الألمان الأفاقة. والمادة الأولية التي كانت توفرها أناشيد الأكواخ، والروايات والقصص المكتوبة بحذاقة. والمحلاة بشيء من المعلومات حول الإمبريالية البريطانية إذ تمر في غربال مخيلة كريمة، لم تكن لتهتم بالدقة العلمية، فتولد في نهاية الأمر يكاد يكون وهمياً. وذلكم هو المكان الذي فيه تجرى أحداث «رجل برجل».

تدور الأحداث في كيلكوا بالهند، حيث يذهب مبشر أيرلندى بائس هو غالى غاى، ذات يوم ليشترى سمكة طعاماً له ولزوجته. في الطريق يوقفه ثلاثة جنود إنكليز كانوا قد فقدوا العضو الرابع في فريقهم، وبات عليهم العثور على بديل له مهما كلف الأمر. والواقع أن رفيقهم، جيب، الذي كانوا قد حاولوا برفقته سرقة أحد المعابد الدينية، فقد جزءاً من شعره خلال المغامرة، ولايجب أن يراه أحد الآن وإلا تم التعرف عليه بوصفه واحداً من المجرمين. ومن جهة ثانية أسر هذا الناعس من قبل الراهب الذي حوله إلى «إله» لكي يغش المؤمنين. في الوقت نفسه تجرى عملية تحويل غريبة قصد إحلال غالى غاى محل جيب ويسلم الأيرلندى نفسه، طوعاً، للمغامرة التي يرى أنه سيستفيد منها، ويصل إلى حد إنكار زوجته. وفي سبيل «إغراقه» أكثر وأكثر وربطه بهم مزيداً من الربط، يقنعه رفقاؤه ببيع فيل مزيف (مصنوع من عتاد عسكرى)، ثم يتهمونه بالاحتيال ويحكمون عليه بالموت، ويزعمون تنفيذ الحكم واضعينه في موقف يتلو معه صلواته الأخيرة. وهكذا يصبح غالى غاى، بالفعل الجندى جيب، ويحقق أعمالا عسكرية باهرة إلى حد أنه يحتل بمفرده حصن «الدشوار». وحين يعود جيب الحقيقى، لايتعرف إليه أحد، وينتهى به الأمر للتحول إلى غالى غاى!

هل كان بريخت يريد أن يجعل من هذه المسرحية، معادلا مضاداً - للرومانطيقية لمبدأ «التغيير» التعبيرى، أى تغيير الإنسان إلى إنسان آخر، لانعلم. غير أن مايلفت النظر هو أن مفهوم «التغيير» يبدأ هنا، وللمرة الأولى في أعمال بريخت، بلعب دور ما. بإمكان الإنسان أن يتغير. وهو يتغير في هذه المسرحية بمعنى سلبى للأسف؛ فغالى ليس مصنوعاً إلا من الشمع الرخو، بحيث يكون عرضة لتأثير القوى الخارجية

التى تفعل به ماتشاء. حتى الآن كان بريخت يطلب منا أن نتأمل، ونحن جالسون براحة (وفى فمناسيكار.. إذا كان ممكنًا)، كما لو كنا نشهد مباراة فى الملاكمة، صراعًا قاسيًا بين كائنين بشريين يبحثان عن وسيلة للتواصل فى عالم لا شكل له، وفى كابوس لايتغير أبدًا. أما الآن، فإن مايقترحه علينا. هو (ودون أن نترك سيكارنا) أن نراقب شخصًا (غالى غاى) يترك نفسه، عن وعى، عرضة لتغيير المجتمع له، ولعبه به. والقوى الاجتماعية (التى تمارس تأثيرها على غالى غاى فى «رجل برجل»، وكانت قد صورت فى السابق بشكل أولى فى المسرحيات الأخرى - مثلا على شكل «قيود ذهبية» يحاول شلنك أن يقيد بها غارغا)، تلك القوى صارت الآن أكثر تحديداً ووضوحًا. ومارتن أيسلن، على حق حين يلاحظ أن فى هذه المسرحية الجديدة، انتقالا من «عدمية بريخت الفوضوية» التى طبعت بداياته، نحو الإمساك «بالوعى الاجتماعى وبالمذهب التعليمى»(١).

لكن ذلك الوعى محدود؛ فعملية التغيير أحادية الجانب، والمحتوى الاجتماعى الذى تتم فى داخله، لايفهم إلا بصورة سطحية. إنها، بالنسبة إلى بريخت، مرحلة انتقالية. وهى أيضًا المرة الأولى التى يعمد فيها بريخت فى واحدة من مسرحياته إلى توجيه الحديث إلى الجمهور مباشرة، وباسمه الشخصى. إذ تتقدم صاحبة الدكان، الأرملة بيغبيك، لتعلن عن موضوع العرض، قائلة: «يؤكد السيد بريخت أن الإنسان هو الإنسان. وهو أمر بوسع كل واحد أن يؤكده على أى حال».

أما ماكان بريخت راغبًا فى البرهنة عليه فهو أن بالإمكان صنع أى شىء بالإنسان: تفكيكه وتركيبه وكأنه جهاز ميكانيكى. أو تحويله إلى جزار. غير أن غالى غاى ليس الوحيد القابل للتغيير: فالأمر نفسه ينطبق على كل مايوجد فى هذا العالم، وعلى الأرض التى نمشى عليها، وعلى الإنسان كذلك بالطبع.

---

(١) مارتن أيسلن «بريخت - الرجل وعمله».

وبما أن غالى غاى يجب أن يعرض بوصفه الموضوع السلبى لهذا التغيير، ستكون الأرملة بيغبك محللته ومحاميته. وهى على الأرجح لاتعلم (لكن بريخت يعلم بالطبع) أنها تجعل من نفسها الناطق باسم فيلسوف يونانى قديم، وهو هيراقليطس الإيفيزى، الذى يقول: «إن المرء لايسبح مرتين فى النهر نفسه، لأن الماء يتجدد باستمرار»، وذلك حين تنشد: «بإمكانك أن تنظر إليه مليًا ذلك النهر المختال الذى يمر، فإنك لاترى، أبداً، الماء نفسه. فالماء الذى يجرى، لايعود أبداً إلى المنبع، ولو نقطة واحدة منه». وتضيف بحكمة: «علام تمسك بالموجة المتكسرة عند قدميك.. فطوال ماأنت عند الشاطئ، ستأتى أمواج جديدة لتتكسر..».

وهى تجعل من نفسها، بالنسبة إلى بريخت، رسولة البقاء بدرسها المر: القبول بالتغيير! لقد مات زوجها، غير أن موته لم يمنعها من العيش بعده لأن الإنسان مثل جهاز ميكانيكى: بالإمكان فكه وتركيبه. إنه شىء بين أشياء أخرى، فى سلسلة التوليف.

لقد سبق لبريخت أن نبهنا إلى كون الحياة على الأرض خطرة. أما أخطر مايملكه المرء فى الحياة فهو «شخصيته». ففى عملية دفن غالى غاى، يتم دفن آخر فرد على وجه الأرض. وهو الذى يتولى بنفسه إصدار حكم الإعدام، موتًا، على شخصيته.. فما الفرق؟ «إنه ليس كبيراً جسداً، الفارق بين نعم ولا». لأن الإنسان مهما كان شكله، هو «شىء قابل للاستعمال».. وبين «الأنا والأنا الآخر» الحظ هو الذى يقرر. فياحبذا لو يكون الإنسان مرتاحًا فى جلده الجديد، أكثر منه فى جلده القديم.

فى المسرحية مشهد ثانوى يبدى خلاله السارجنت فير تشايلد، الذى يلقب بـ قاشوش الدم (لأنه قتل، بهدوء خمسة هندوس)، يبدى تعلقًا بشخصيته التى تتأرجح بين إفراط فى القسوة، وإفراط فى الحساسية، والإفراطان عنيفان، وهو يهتم بالإبقاء على شخصيته متكاملة إلى درجة أن الأمر ينتهى به لخصى نفسه. وهنا أيضًا تكون الشخصية بضاعة خطيرة! فغالى غاى يصرخ فى وجهه «لاتفعل شيئًا بسبب اسمك. فالاسم شىء غير مضمون، لايمكن تشييد أى بناء عليه» وبعد عملية الخصى يقول «كان من حظى الكبير أن تمكنت من حضور هذا: إننى أرى الآن النتائج الدامية

لمثل ذلك العناد، وماالذى يحدث حين يكون امرؤ ما غير راض عن نفسه، ويثير صخباً شديداً بسبب اسمه». أما أوريا وهو واحد من الجنود الآخرين، فهو يرى أن غالى غاى قد أعطى البرهان على حيويته، فى اللحظة نفسها التى يؤكد فيها قابليته للتغيير. وغالى يشاطره هذا الرأى لأنه يعلن فى النهاية: «ماكان عليكم أن تنادونى بغالى غاى. اسمى هو لا أحد».

إذن كان بريخت قد تنبأ سلفًا باغتراب الإنسان الممكن وبالامتثالية الاجتماعية. أما الرغبة فى التحول إلى «صفر» فكانت توقظ لديه فى ذلك العهد مزيجاً من الإعجاب والاحتقار. أى أعجوبة هو الإنسان! ارموا به فى مستنقع، فسيندفع بقدمين لهما مسباحان!

وذلك لأن ظاهرة التغيير التى تحدث هى، كما يقول الجندى جس للأرملة بيغبيك، حدث «تاريخى». وهو يصرخ بأن التقنية حلت مكان كل شيء «فالحقيقة أن العمل على الآلة، والعمل فى سلسلة، قد ساويا بين وضع الإنسان الكبير ووضع الإنسان الصغير»، ويستنتج قائلا بأن العلم الحديث قد برهن على أن كل شيء نسبى «الطاولة، المقعد، الماء، الحذاء.. أنت، أيتها الأرملة بيغبيك، وأنا، كل شيء نسبى».

وفى سبيل «إعادة بناء» إنسان ما، ترى أى وسيلة ستكون أكثر فعالية من التقنية العسكرية؟ ويتحول غالى غاى إلى آلة عسكرية. فما فائدة التساؤل حول طبيعة الصراع وحول هوية الخصم؟ «إذا احتاجوا للقطن، فإنه فى التيبت، وإذا احتاجوا للصوف، فإنه فى بامير.. لم يقولوا لنا بعد أى بلد سيغزون، لكن ثمة احتمال كبير بأن البلد سيكون التيبت».

تلكم هى هند بريخت، منظوراً إليها عبر نظارات كبلنغ. فتوحى إتكنز وفوزى ووزى، ودانى ديفر، صاروا هنا أوريا، جيب، يولى، وجس. وهم كما يفعل جنود كبلنغ، ينشدون مادحين المشروب الساخن الذى يقدم فى دكان الأرملة بيغبيك، حيث يمكن للمرء أن يشرب «خلال عشرين عاماً» من سنغافورة إلى كوش بيهار. ومن كبلنغ كذلك يقتبس بريخت النصائح التى يوجهها للجنود الإنكليز: لكى تتفادوا القبض على يدكم

وهى فى الكيس بينما أنتم تسرقون، اعملوا دائمًا جماعة «تدور حول آلة برمانى» ذى عينين صنعتا من الحجارة الكريمة.

وثمة أصل آخر من أصول المسرحية، وفره صديق لبريخت هو الروائى ألفريد دوبلين، الذى ظهرت روايته «قفزات وانغ - لون الثلاث» فى العام ١٩١٥. فهذه الرواية تحكى قصة ابن صياد، هو وانغ - لون، فى إقليم هاى - لنغ، الذى يتحول من أزعر، إلى زعيم لحركة جماهيرية تهدف إلى تحرير المجتمع الصينى سلميًا، لكنها تهزم، وتسحق بفعل هجوم العدو.

فى بداية الكتاب، يدخل وانغ - لون عنوة إلى أحد المعابد المكرسة لإله الموسيقيين، طمعًا فى سرقة صدقات المؤمنين التى يعثر عليها مخبوءة فى تمثال الإله «لكن فى اللحظة التى نزل فيها إلى المقعد، شعر بنفسه معلقًا بضفيرته، أو بالأحرى، أدرك أن ضفيرته ذات الجدائل الكبيرة، قد باتت معلقة بالسقف وبالجدار فى الغرفة. بيده اليسرى الحرة، خبط إلى الأعلى وإلى الأسفل وإلى الوراء ووجد كتلة من الزفت كثيفة لم يتمكن من انتزاع أصابعه منها إلا بصعوبة.. ثم، ومع كثير من الألم، وبعد أن فقد الكثير من شعره، انتزع ضفيرته من الكتلة. ثم، فيما كان يلعن الراهب بصوت خفيض، تسلل إلى الشارع».

كذلك نجد أن فقدان الشعر هو الذى قاد جيب، الجندى الإنكليزى، إلى الكارثة، وسبب عملية تغيير غالى إلى جيب.

تتكاثر فى مسرحية بريخت المفارقات التاريخية والتفاوتات المقصودة. لكن هل كان الهدف منها، حقًا، الشكوى من أن الملكة فكتوريا كانت لاتزال حية آنذاك، فى العام ١٩٢٥، ومن أن المؤمنين الصينيين، يخرون راكعين فى المعابد التيبتية؟ دلهى، كيلكاو، برلين، نيويورك.. ماهو الفارق؟ إن تلك المسرحية عبارة عن أمثولة تتحدث عن تحولية الإنسان فى عصر الآلات. قد يمكن لقارئ اليوم أن يضيف إليها ملاحظاته حول واقع أن الكمبيوتر صار اليوم أولية التغيير، وحول الدعايات المهيمنة على العقول، وحول ضروب القمع والخنوع من كل الأنواع. أما واقع أن الإنسان يمكنه،

كذلك أن يتحـول إلى حيوان - وهذا الأمر واحد من وساوس غالى غاى - فـأمر غنى عن البيان، فى هذه المرحلة من مراحل التاريخ. حين يصرخ غالى غاى: «جس، أوريا، بولى، أن المعـركة تبـدأ.. وها أنا تتملكنى رغبـة فى غرز أنيابى فى رقبـة العـدو»، لا يمكننـا إلا أن نشعـر بالرجفـة لمـا من شـأن هذه العبارة أن تثيره فى ذاكرتنا. أما إذا رغبنـا فى شىء يكون أقل كآبة، فعلينا بالتغييرات التى تصيب شارلى شابلن فى فيلم «الأزمنة الحديثة».

ولابد أن نذكر هنـا «فاصلا» كتب لكى يمثـل خلال الاستراحة فى المسـرح، حيث تقـدم «رجل برجل». إنه الفاصل المسمى «الطفل الفيل»، وهو عبارة عن مـهزلة تكاد تكـون سوريالية، وتدين بالكثيـر لكارل فالانتين وللمهازل الفولكلورية البافارية. لقد رأى بعض النقاد فى تلك المهزلة لمسـات من بيرانديللو كـمـا رأى فـيـهـا مـحللون نفسيون هواة، انعكاساً لوعى بريخت الباطنى.

والواقع أن تلك المهـزلة، بأسلوب تقديمها، كانت نذيراً بواحـدة من القواعـد التى كان بريخت يصر عليها؛ قاعدة تقول بإمكانية التدخين والشرب واللعب خلال تقديم عمل ما، أى الانخراط فى النشاطات نفسها التى يقوم بها المرء فى الحانة أو حول الحلبة. كـان الجمـهـور (المؤلف معظمـه من الجنود.. فى تلك العروض) يتـحـدث مع الممثلين، الذين كانـوا يقومـون بدور أم الفيل والفيل والقمر وشجرة الموز. والفيل الصغير متهم فى المهزلة بقتل أمه. لكنه يدعى (وهانحن هنا أمام غالى غاى من جديد) إنه قد حطم غرافـة مائة، بضربها على حجر، وليس على رأس أمه. أما شـخـصـيـات هذه المهزلة، التى كانت تعليقات الجنود تقطعها بين الحين والآخر، فكانت تجهد للبرهان على حدوث الجريمة، بإجبار الفيل على أخذ أمه إلى خارج دائرة من الطبشور، قصد البرهنة على أنه ليس ابنها. (وهانحن هنا أمام أول إشارة لمسرحيـة «دائرة الطبشور القوقازى». والأمر كله ينتهى بأغنية وبمباراة ملاكمة، يدعو غالى غاى إليها أحد الجنود «آه كم كان الوضع جيداً فى أوغندا/ بسبعة قروش المقعد فى البلكون/ وآه للعبة البوكر مع النمر العجوز الطيب...».

الحقيقة أن تلك المهزلة كانت عبارة عن ظهور أولى لمبدأ «التغريب» فهنا يلعب غرباء دور مراقبين موضوعيين و «أناس لامبالين» وقضاة.

لكن.. لنعد إلى «رجل برجل». فهذه المسرحية، ومهما كانت تمثل بالنسبة إلى تاريخ بريخت مرحلة انتقالية تسجل مرحلة مهمة وضرورية فى تطوره. فـ «الأنا» التى مجدت لزمن طويل، من الرومانطيقيين حتى وولت وينمان والتعبيريين، انتهت إلى الموت. والشخصية والفردية صارتا وهمًا. ومع هذا فإن «الأنا الجماعية» مزيفة بمقدار زيف «الأنا الفـــرديـــة»، وذلك لأنهـا تخدع أولئك الذين يفعلون كما تخدع الذين يتلقون. رفاق غالى لايهتمون به. والجيش الإمبريالى هو أيضاً «أنا جماعية» منهمكة فى عملية تدمير الذات. وتراجع غالى المرعب، حين يرفض النظر داخل التابوت الذى من المفروض أنه يحمـــل جثمـانــه، يكاد يكون تراجعًا مؤثرًا. فكيف سيحدث لاحقًا لرجال آخرين أكثر تعليمًا وعلمًا أنهم سيتحملون مشاهدة أنفسهم منغلقين فى تابوتهم الذهنى والأخلاقى الخاص؟

غير أننا نلتقى فى «رجل برجل» بعنصر التغيير كذلك. فبعل وكراغلر وغارغا، شخصيات لايحدث لها أى تغيير ذى معنى. أما غالى فإنه يتغير. وحتى لو كانت تغيراته تعكس «البطولة» المضادة - للبطولة التى يعيشها زماننا، لأنها بدون عاطفة، مزيفة، وانتهازية، فإنها تعكس مع هذا لدى بريخت صورة المجتمـــع البرجـــوازى (بعماله) الذى انتزعت من شخصياته وجوههم وأسماءهم متحولين إلى مجرد بطاقات هوية.. هى الأخرى قابلة للتغيير. غالى لاينكر ذاته فقط، بل هو ينكر كذلك كل الأشياء والأشخاص الذين يحيطون به.

العـــرض الأول لـ «رجـــل برجـــل» أقيـــم فى «إندستياتر» فى دار مشقـــادت فى ٢٦ أيلول ١٩٢٦، بإدارة جاكوب غيس، وديكور كاسبار نيهير. وهى لم تحقق نجـاحـًا. هذا بينما رأى الناقد برنارد ديبولد فى عنوان المسرحية شعاراً بولشفيًا، وفى العرض نفسه كتلة مخلوطة من الممثلين والعواطف، بدت له محتوية على القليل القليل من العناصر الحديثة حقًا.. بالنسبة إلى كاتب كان «مبالغًا فى حداثته».

أما ليــون فوختفانغر، فقد عمد فى مقــال حماسى نشره فى «دان فلتبوهن» للثناء على الموهبة التى بها عرف بريخت كيف يسيطر على «المنطق الداخلى» غير المحتمل والرائع، الذى حملته عملية تغيير غالى غاى. ولقد كان فوختفانغر مسحوراً خاصة بالصلاة المتضرعة التى يلقيها غالى غاى أمام جثته، ورأى أن «ليس ثمة أى فصل كتبه أى مؤلف معــاصــر، يمكنه أن يصل، ولو من بعيد، إلى عظمة تصوير هذا المشهد، وإلى إيحاءاته المأساوية - الكاريكاتورية».

وبالنسبة إلى هربرت جرنغ، رأى هذا الأخير أن بريخت هو أول كاتب مسرحى ألمانى «لايمــدح ميكانيكيـــة الآلــة ولا يذمــهـا، بل يعتـبـرها واقـعـاً لا رجـعـة عنه، ويتجاوزها، بالتالى».

مع «رجــل برجــل» وصلنا إلى الطريق التى تقـود إلى مـســرح بريخت الجـديد. فهنــا تجىء الأجـزاء الغنائية مفصـــولة بوضــوح عن الحبكة نفسـها، وهى تشكل نوعاً من القطـــع فى انتظاميـــة الحـــركة الرئيسـية». أما استـخدام العناوين الداخلية، وعامل «التغريب» الذى يحل على الجمهور الذى يشهد عملية بيع المزيف (ليرى فى تلك العملية معادلا لكثير من الصفقات التى يتم التفاوض عليها فى العالم الخارجى)، والصــداقـــة التى تحــدثهـــا التغيرات التى تطــرأ على غــالى غــاى.. فكلها عناصر، هى البدايات الأولى للمسرح الملحمى.

- ٨ -

البحث عن الهوية : طريق المسرح الملحمى

بالنسبة إلى ألمانيا، كما بالنسبة إلى بريخت، كانت السنوات بين ١٩٢٣ و ١٩٣٠ سنوات حاسمة وتعليمية فى آن معًا. فعلى الصعيدين السياسى والاقتصادى، كان البلد يدخل مرحلة توازن ظاهرى؛ فالمارك أصابه نوع من الثبات، وبدا التوتر العالمى وكأنه يتضاءل بشكل ملموس، بفضل توقيع عدد من المعاهدات، ومن بينها «معاهدة لوكارنو» على سبيل المثال، وبدا النفوذ الاقتصادى والسياسى للرأسمال الأميركى، نفوذًا لايمكن مسه. أما الأزمة التى أثارتها تعويضات الحرب فسرعان ما انتهت، ولو بشكل مؤقت على الأقل.. والحرب الأهلية لم تعد مرتسمة فى الأفق تهدد البلاد. تلك المشكلات كانت تثقل على ألمانيا فى الوقت الذى كان فيه المارك يتدهور باستمرار، ودخل فيه الفرنسيون منطقة «الروهر»؛ حيث كانت أعمال التخريب والمواجهات الدامية، والانفصالية البافارية، والأعمال القائمة ضد ماسمى بـ «جمهورية فايمار اليهودية»، تثير الخشية من حدوث انتفاضات جديدة. وكان انقلاب ٩ تشرين الثانى ١٩٢٣، الذى حاوله هتلر وأنصاره قد فشل. الآن صار يمكن الاعتقاد بأن سنوات البؤس قد ولت: سنوات البطالة والجوع والتعاسة التى حدث خلالها، كما قال أحد اللؤماء، إن الآلات الوحيدة التى كانت تشتغل ساعات إضافية، هى آلات الطباعة الحكومية التى كانت منهمكة فى إنتاج نقود ورقية. ومن الناحية الأخرى، كانت المضاربات والتضخم، فى الوقت الذى تفقر فيه الجماهير الشعبية، تزيد من ثروة مؤسسات مثل مؤسسة «هوغو شتينس» التى نجحت فى جمع «أكبر ثروة وشيدت أضخم تراست صناعى

فى ألمانيا مابعد الحرب. فتلك المؤسسة تحولت من الحديد والصلب، إلى النقل البحرى والبرى، وإلى تجارة الخشب والفنادق وصناعة الورق والصحافة والسياسة».

أما الكارثة الاقتصادية والاجتماعية التى كانت قد بدت حتمية، فلقد تم تفاديها بفضل تدخل الرأسمال الأميركى الساعى، عبر مخططات «ديوز» فى العام ١٩٢٤ و «يونغ» فى العام ١٩٢٩، إلى تسوية قضية تعويضات الحرب. ولقد نجح ذلك الرأسمال، عن طريق قروض ضخمة الحجم، فى النهوض بالبلد، وفى جعله، خلال فترة يسيرة من الزمن، واحداً من أكبر البلدان الصناعية فى العالم. ترى من كان، قبل العام ١٩٣٣، يجهل أسماء شركات مثل «سيمنس» و «هاياغ» و «فيرينيغت شتاهلفركه» و «ا.ج. فاربن» ويجهل قوتها؟.

غير أن تلك الثروة الهائلة لم تطل مجموع السكان الذين وجدوا أنفسهم، أكثر وأكثر، عرضة للفقر وللبطالة. فظلت الساحة السياسية مرتبكة؛ كانت الأحزاب اليسارية ممزقة بفعل الخلاف التروتسكى - الإستالينى فى الاتحاد السوفييتى، والآثار التى كانت له على الحركة الشيوعية الألمانية وفى العام ١٩٢٥ مات الرئيس فردريك إيبرت، فخلفه الجنرال فون هندنبرغ. قبل ذلك بفترة كان أدولف هتلر قد ترك الراحة النسبية التى كان يستشعرها فى سجنه «لانزهات»، ليعود إلى العمل السياسى. وشرع بتأليف حزب القومية - الاشتراكية، بمعاونة جورج شتراس والجنرال فون أب وجوزف غوبلز. وكانت محاولاته السياسية الأولى مخيبة لآماله. ففى انتخابات ١٩٢٨، لم يتمكن الحزب الجديد من جمع أكثر من ٨٠٠ ألف صوت. أما بالنسبة إلى أجنحة اليمين المتطرف الأخرى (الحزب الوطنى، رابطة الوحدة الألمانية بزعامة ألفرد هوغنبرغ، وحزب «شتاهلهلم» بزعامة فرانتز سلدت) : فإنها كانت تدعم معارضتها لجمهورية فايمار، وتزيد من دعواتها لقتل مخططات «ديوز» و «يونغ، وضد «معاهدة فرساى». ومع هذا، حقق الاشتراكيون والشيوعيون، على الرغم من انشقاقاتهم الداخلية، مكاسب ضخمة فى انتخابات ١٩٢٨، جمعوا سوياً نحو ٤٠ بالمئة من الأصوات.

فى مجال الفنون والأدب كان شباب التعبيرية المتحمسة، بإنسانويتها الكونية، قد خمد. كانت التعبيرية قد أخلت المكان لواقعية جديدة، تدير ظهرها للدادائية وترفض صرخة «أيها الإنسان!» المؤثرة التى كان يطلقها التعبيريون. أطلق على هذا التيار الجديد اسم «الموضوعية الجديدة»، وكان غرضها عرض الحاضر التاريخى، وكان نمط تعبيرها الوثيق، ومحط أنظارها، أميركا. أما شعاراتها فكانت التالية: الفاعلية والتايلورية، والعوائدية الواطسونية، والوظيفية والجاز والآلة والتكنولوجيا، والازدهار الصناعى، ولندبرغ وخاصة التجريبية على النمط الأميركى. كتب هانز أ. هواخيم: «كنا منجذبين ناحية أميركا التى كانت تمثل بالنسبة لنا «فكرة الخير»، كانت بلاد المستقبل. كانت أميركا تشعر بارتياح تام وذلك منذ عقد من الزمان. كنا أصغر من أن تعرف هذا، ومع هذا كنا نحبها».

«الشىء فى ذاته» فى تلك «الموضوعية الجديدة» كان انتصار التكنولوجيا الحديثة. أما شكلها المسرحى فكان الـ ZETTSTUCK الذى كان يمس موضوعات معاصرة مثل مطاردة البترول فى الأسواق الدولية، والغازات الخانقة، والحرب والسلام، والعدالة الطبيعية، والإجهاض، وعقوبة الموت، والأخلاق البرجوازية. ولقد زادت الخشبات من تقديمها لتلك الأشكال المسرحية، التى تعتبر رائدة الشكل الوثائقى.

كان بالإمكان صياغة صرخة الحرب فى العبارات التالية «المنفعة قبل أى شىء آخر». وبما أن موضة التعبيرية كانت قد انطوت، وتفرق الكتاب الذين كانوا قد اشتهروا. فانغلق فرانتز فرفل وكارل تسوكماير فى الرومانطيقية والصوفية الدينية، واتجه جورج كايزر وفالتر هاسنكليفر إلى مسرحيات البوليفار الناجحة، فيما تبنى هانز جوست ورينولد غورنغ وأرنولت برونن مواقف سياسية يمينية ليصيروا، قليلا فقليلا، قوميين وشوفينيين ورجعيين. أما تولر وبسكاتور وبريخت وفردريك وولف فقد تقاربوا أكثر وأكثر مع اليسار.

كان المسرح قد بقى الحلبة التى تخوض فوقها مختلف تيارات الحركة الثقافية معارك عنيفة. وكان تأثير الاتحاد السوفييتى قويـًا بشكل خاص. أما زيارات

«مسرح الفن» الموسكوفى بإدارة قسطنطين ستانسلافسكى فقد أثرت فى المسرح الألمانى عميقًا. لكن الشراكة بين ستانسلافسكى وفسيفولد مايرهولد كانت هى التى سحرت الجيل الشاب بتقنياتها الأكثر حداثة. كان مايرهولد يرى فى الثورة الروسية أفضل فرصة لتجديد فن المسرح والقطع مع تقليدية ستانسلافكى. وكان ينادى بمبدأ «البيو ميكانيك» أى بترجمة الشعور الدرامى عن طريق «الحركة» النموذجية، وإلغاء فردانيـــة الشخصيات، وبضـرورة التركيز على «الطابع الطبقى» للعرض الدرامى. وكان يمهد لظهور بريخت فى واقع أن المتفرج بالنسبة إليه، وبالتعارض مع سفانسلافسكى، لا يتوجب عليه أبدًا أن يشعر أنه فى المسرح. وكان يعزو كذلك الكثـير من الأهميـــة إلى المسرح الشعبى وإلى الفولكلور الروسى. وكانت خشبته «البنيانية» تضع الجمهور فى احتكاك مباشر مع العرض، مستغنية عن الستارة ومستخدمة ديكورات متحركة، وجــاهدة لخــلـق «سيمفونية حركة»، يجعل المتفرجين يشاركون فى تأليف الدراما. ويقـول مـايرهولد «إن على فناننا أن يتـخلى عن الريشــة والبـيكار. وعليـه أن يمـسك بالمطرقة والفأس لكى يعيد تشكيل الخشبة على صورة عصرنا التقنى».

كذلك كـان المسـرح الأوروبى الجـديد مطبـوعًـا إلى حـد كـبير بنظريات أفـلاطون كرخنيف، الذى كان يدعـو إلى قطيعة شـاملة مع مسـرح سـتانسـلافسكى وتشـيكوف البرجوازى، وإلى خلق مسرح بروليتارى «للجماهير»، و «لاسقف له». وكان ثمة مجدد آخــر كبيـــر الموهبـــة هو ألكسندر تايروف (الذى كان الألمــان فى تلك الفترة يلقبونه بـ «جسنر» الروسى). ولقـد أدخل تايروف مـا أطلق عليـــه اســـم «الثـلاثى الأبعـاد»، ومبـــدأ «التـــوازى» و «البنيـانيـــة». وكـان يسـتخـــدم المكعبـات والمربعـات والأشكال الهـــرميـــة والمسطحـات وأشياء مـائلة تسيل منها الألوان. وكان على «ممثله التركيبى» أن يمـارس عدة فنون. كـان تايروف فى ابتكاراته يستلهم المسـرح الهندى و «الكوميديا دل أرتى» الإيطالية.

تحت تأثير السوفييت، كانت الطبقات العاملة الألمانية تشكل مجموعات درامية، وتلك هى الحـــركة التى تعـــرف باســـم «أجيت - بروب» (أى التحـــريض والدعـاية).

فى الاتحاد السوفييتى، كانت هذه المجموعات ومجموعات «البرولوت – كولت» تستخدم لبث رسالة الثورة والشيوعية لدى كل شرائح الأمة، ولقد تبدى تأثيرها من الضخامة بسبب كون جزء كبير من السكان لايزال بعد أميًا. والفرق الألمانية المماثلة لها تبنت أشكالها التعبيرية بل وتبنت حتى أسماءها؛ فأطلقت على نفسها اسم «القمصان الحمراء»، «القمصان الزرقاء»، و «الصواريخ الحمراء» على سبيل المثال. وتلك الفرق بـ «جرائدها الحية» و «محاكماتها الهزلية للبرجوازية الرجعية»، كانت تمثل عنصرًا بالغ الفعالية فى عصر الاضطرابات ذاك.

كانت استعراضاتها الجماهيرية مثل «سبارتاكوس» و «كونراد البائس» تتطلب اشتراك ألف أو ألفى شخص، وكانت تقدم أمام جمهور بإمكاننا أن نقدر عدده بنحو ٥٠ ألف شخص. ولقد أحصى أنه كان يوجد فى ألمانيا بين ١٩٢٨ – ١٩٣٠ أكثر من ٣٠٠ فريق من هذا النوع تعد معًا قرابة ٤٠٠٠ عضو. صحيح أنها لم تكن جميعًا ملأى بالمواهب المزهرة لكن «المسرح ذا الغرض» كان وسيلة تعبير مفيدة لأنه كان بالإمكان نقله إلى أى مكان، واستخدامه لتقديم مسرحيات هزلية، واستعراضات وحفلات غناء، وغناء جماعى فى الشوارع والمصانع والحانات. وإلى تلك الفرق تنضاف جمعيات محترفى «الإجيت – بروب» منهم واحدة هى «داى يونغه فولكس بوهفه»، التى كان أرفن بسكاتور يديرها فى البداية، وكانت تلك الجمعية تتميز بمستواها الفنى الرفيع، وبنوعية مسرحياتها التى غالبًا ماكان يكتبها مؤلفون معروفون.

تلكم كانت بعض التأثيرات التى مورست، بين غيرها، على المسرح الألمانى فى تلك الآونة. وليس علينا هنا أن نهمل الأثر الذى تركه «مسرح الفن» الموسكوفى وستانسلافسكى بفرقته المؤلفة من فنانين متميزين كانوا يحولون مسرحيات تشيكوف وغوركى إلى سيمفونيات مازجين مابين الحركة والكلام والديكور عن كثب. وأخيرًا نذكر أن السينما، سينما أيزنشتاين وسينما شارلى شابلن على السواء، كانت تلعب دورًا مهمًا. ولقد ساهمت هذه العناصر جميعًا، بشكل أو بآخر، بتكييف مخيلة واحد من الأشخاص الأكثر إبداعًا والأكثر ثورية الذين عرفهم المسرح الألمانى:

أرفن بسكاتور، زعيم تيار «المسرح الملحمى» الذى اشتغل بالتعاون مع عدد من الفنانين الأكثر موهبة فى سنوات العشرين، والذى أدى تأثيره إلى المساهمة عميقًا فى توجيه عمل برتولت بريخت ونظرياته.

إننا نمتلك مراسلات مهمة مؤرخة فى العام ١٩٤٧ يتبادل فيها بريخت وبسكاتور التحيات. فيكتب بريخت لبسكاتور «يهمنى أن أؤكد أن أحدًا، من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة لم يكن أقرب إلى منك». ويجيبه بسكاتور «وأنا من جانبى أعتقد بأن أى مسرحى لم يكن أكثر منك دنواً من مفهومى للمسرح».

كان أرفن بسكاتور، الذى يكبر بريخت بـ ٥ سنوات ابنًا لعائلة بروتستانتية ألمانية عريقة. وكان مثله فى هذا مثل الكثير من معاصريه، قد عرف تغيراً جذريًا خلال الحرب العالمية الأولى؛ فهو بعد أن كان متحمسًا عند بداية الحرب، انتهى به الأمر بعد تجارب عسكرية مريرة من اللامبالاة التامة لينتهى معتنقًا قضية الثورة. ويكتب بسكاتور «بيان» تاريخى فى الرابع من آب ١٩١٤. ماهى تلك الظاهرة التى تدعى «التطور الشخصى» أن لا شيء فى العالم يتطور «شخصيًا». إذ هناك دائما شيء آخر يطوره. أمام ذلك الشاب العشرينى كانت الحرب. المصير. وهذا المصير جعل كل معلم مدرسة آخر، شخصًا سطحيًا».

لدى عودته من الجيش انضم بسكاتور، وقد أضحى شيوعيًا مقتنعًا إلى «الرابطة الإسبارتاكية».

أما فرقته المسرحية الأولى «داس تريبونال» التى أسست فى كونيغسبورغ بين ١٩١٩- ١٩٢٠، والتى كان من المفروض أن تمثل مسرحية أرنست تولر، «التغيير» ولم تفعل، فلم تدم سوى موسم واحد، وارتحل بسكاتور ليقيم فى برلين ؛ حيث كان المناخ متفجراً (حتى لدى الدادائيين». وهناك عثر على المسرح السياسى التقليدى «الفولكسبوهنة»، الذى تأسس عند نهاية القرن الماضى، والذى كان يضم عدداً كبيراً من الأعضاء ولايزال حتى الآن متجهًا شطر راديكالية أدبية على الأقل. كان الوقت

مناسبًا للمشاريع الجديدة ولبث الدم الطازج. وكان ماكس رينهاردت نفسه، اعترافًا منه بأن التغيير بات ضروريًا، كان قد شجع فى العام ١٩١٧، إنشاء فرقة «داس يونغه دويتشلاند» المسرحية التى جعلت من الحرب ونتائجها الموضوع الرئيسى لأعمالها.

فى العام ١٩١٩ أسس بسكاتور مع صديقه هرمان شولر «مسرح العامل الثورى»، وأعلن عن موعد عرضه الأول «أيها الرفاق! إن روح الثورة، وروح المجتمع الذى سيولد، وروح الثقافة الجماعية التى لا طبقة لها هى التى تمثل مشاعرنا الثورية. إن المسرح البروليتارى يريد إشعال هذه المشاعر والمساهمة فى إبقائها حية. والتجارب التى عرفنا الفن الاشتراكى عليها تجعلنا أكثر وعيًا بجدية المهمة التاريخية الملقاة على عاتق طبقتنا وعظمتها». ويقول بسكاتور إن «كلمة فن قد حـرمت تمامًا فى برنامجنا. إذ كان على مسرحياتنا أن تحث على إحياء التاريخ والعمل فى السياسية».

كانت ردود فعل الشيوعيين إزاء مشاريع بسكاتور مبهمة؛ فهم لم يكونوا بعد واثقين من التوجه الذى سيسير فيه. وكانوا حذرين بعض الشىء إزاء تلك التصريحات الصاخبة التى كانت تريد أن تجعل من المسرح وسيلة لتحويل العمال إلى «قوة ثورية». فبسكاتور بحماسه كنبىّ شاب، كان يميل إلى المبالغة فى تحجيم أثر المسرح. لكن مع مجرى السنوات عرف موقف الحزب الشيوعى وتطلعات بسكاتور، كل على حدة، تغيرات ملحوظة.

لحسن الحظ دعا مسرح «الفولكسبوهنه» الذى كان بحاجة إلى استعادة قواه والعثور على مواهب جديدة، دعا بسكاتور فى العام ١٩٢٤، لإخراج مسرحية ألفونس باكيه «بيارق»، التى لم يكن أى مخرج آخر قد أبدى استعدادًا لتحمل مسئوليتها. والمسرحية عبارة عن اقتباس مسرحى لمحاكمات شيكاغو - ١٨٨٦؛ ففى تلك السنة ، وخلال مظاهرة عمالية تطالب بيوم عمل من ثمانى ساعات، انفجرت قنبلة لتقتل وتجرح عددًا كبيرًا من الأشخاص. وخلال الهياج الهستيرى الذى تلا الحادثة حكم على ثمانية فوضويين، وأعدم أربعة منهم. كانت المسرحية قوية جدًا، ولم يكن فيها أى بطل فردًا. وكانت عبارة عن رواية مسرحية. وللمرة الأولى كان برنامج العرض يعلن عن «مسرحية ملحمية».

وكان هذا المصطلح يستخدم لتعيين شكل جديد للمسرح، يتم فيه قطع الحركة الرئيسية بواسطة عمليات وصفية أو تفسيرية تتم عن طريق الأفلام أو اليافطات أو الخطاب الموجه للجمهور. فعلى شاشة سينمائية كانت تمر مواكب الزعماء النقابيين، وملوك المال، ورؤساء البوليس إلخ، أما على يافطتين علقتا فى جانبى الخشبة فكانت تظهر بين فترة وأخرى عناوين أو تعليقات مكتوبة تتعلق بما يجرى. وكان عدد ممثلى المسرحية ٥٦ ممثلا وممثلة.

لقد كان ألفـــرد دوبلين، وهو من أنصـــار الرواية الملحميـــة - التى كان واحداً من كتابها - أحد الذين فهموا دلالة هذه التجديدات «لقد اقتبس باكيه على الخشبة انتفاضة شيكاغو الفوضوية، متعاملا معها بطريقة تجعل الصورة الناتجة فى موقع وسط بين الرواية والمسرحية.. وعلى هذا النحو نلاحظ أن المسرحيات الملتزمة ستنحو دائمًا باتجاه الروايـــة الدراميـــة، أما مؤلفوهـــا فلن يكون مصـــدر إلهامهم شعرياً بل ملحمياً.. إن هذه المنطقة الحدودية تبدو لى شديدة الخصب، ولسوف يسعى إليها أولئـــك الذين لديهم شىء يقولونه ويبدونه، بحيث إنهم لم يعودوا يشعرون بأية راحة داخل الأشكال البائدة والمتحجرة لمسرحنا.. فى الرواية الدرامية التى تعود إلى زمن أسخيلوس، كان هناك مسقط رأس المسرح. ويمكن للأمر أن يكون الآن على هذا النحو».

ومسرح بسكاتور كان «متحركًا»، وكان بإمكانه نقله حيثما يشاء، إلى كل مكان له فيه موقع أو جمهور.

إذن كـان أسلوب بسكاتور الخـاص يتـألف من ثلاثة عناصـر رئيسـيـة: عنصـر سياسى، وآخر ملحمى، وثالث تقنى. «كانت السيولة، ومبدأ التوازى، وتقليل العتاد المستخدم حتى الحـــدود الأساسية والتاريخية والواقعية، كانت كلها قد بدأت بغزو عالم الفنون».

كان مسرح «رسالة» ذاك الذى كان على بسكاتور أن يتوجه به بعبارات بسيطة وملموسة، وكأنه «بيـــان كتبه لينين»، وذلك باتجاه جمهور جـــديـــد و «بطل» جديد. كان بسكاتور يتساءل «هل بالإمكان حقًا أن نؤكد أن صورة الإنسان وعواطفه وعلاقاته

مع الآخرين لاتزال فى مواجهة هذا الاضطراب الضارى، الذى لايمكن لأحد الإفلات منه، خالدة ومطلقة وغير قابلة لأن يغيرها الزمن؟ (...) إن تلك المرحلة التى بسبب الحاجة الاقتصادية والاجتماعية، قد حرمت الفرد من إنسانيته دون أن تعطيه فى المقابل إنسانية مجتمع جديد، أدت إلى خلق بطل جديد، وهذا البطل هو هو نفسه. فلم يعد الفرد بمصيره الخاص والشخصى هو العامل البطولى فى الدراما، بل الزمن، مصير الجماهير.. لم يعد الإنسان فى علاقته مع ذاته أو فى علاقته مع الله، بل الإنسان فى علاقته مع المجتمع الذى يقف فى مركز كل شىء . فهو إن ظهر تظهر توجهاته ومكانته فى الوقت نفسه. وهو فى كل مرة يخوض فيها صراعًا، سواء أكان الصراع أخلاقيًا أم روحيًا أم غريزيًا، فإن الصراع يكون صراعًا مع المجتمع. فإذا كان الإنسان قد شغل موقعًا مركزيًا فى علاقته مع القدر بالنسبة إلى الأزمان القديمة، وفى علاقته مع الله فى العصور الوسطى، وفى علاقته مع قوى العاطفة فى أيام العقلانية.. فإن مجتمعنا الراهن لايستطيع أن يراه إلا فى علاقته مع المجتمع ومع المشكلات الاجتماعية، أى بوصفه كائنًا سياسيًا».

وغنى عن البيان أنه فى الوقت الذى كان فيه تقديم مسرحية متواضعة التسيس مثل «وليم تل» لشيللر وكان يكفى لخلق اضطرابات وقلاقل، كان لمحاولات بسكاتور أن تثير تهيجًا ما. لقد حضر بسكاتور، من أجل حملة الحزب الشيوعى التى سبقت انتخابات ١٩٢٤ النيابية، استعراضه الأكثر إثارة والأكثر تحريضية «الاستعراض الأحمر» الذى كان يعتبره بشىء من الرومانطيقية، كـ «إمكانية تحرك مباشر». لقد جذب ذلك العرض جماهير غفيرة، وفيما يلى وصف لشاهد عيان رأى الحدث «لدى وصولنا كان ثمة مئات من الأشخاص ينتظرون فى الشوارع متوسلين إدخالهم لكن دون جدوى. كان العمال يتشاجرون بشأن الأماكن. وفى القاعة كان الزحام شديدًا وكان المناخ خانقًا يسبب الإغماء. موسيقى. أطفئت الأنوار. صمت، فى الصالة يتشاجر رجلان. يتأهب الجمهور. يتقدم المتحدثان إلى وسط الصالة. تضاء أنوار الخشبة ويظهران أمام الستار. إنهما عاملان يتجادلان بشأن وضعهما. يصل رجل ذو قبعة عالية. برجوازى. لديه ما يقوله وهو يدعو العاملين

إلى تمضية الأمسية برفقته.. يرتفع الستار. بواب له شرائط ذهبية، مشوهو حرب، متسولون، صخب ولجب. صليب معقوف. البواب يرمى أحد المتسولين خارجًا. العمال يهاجمون المبنى. يتدخل الجمهور، يصفر، يتظاهر. هياج عام.. أمر لاينسى حقا»[1].

من البديهى أن تلك الاستعراضات كانت باهظة التكاليف بقدر ماكانت مثيرة. وبسكاتور من دون أن يترك هذه التفاصيل توقفه عن عمله، أخرج بعد ذلك مسرحية «رغم كل شىء» (اقتباسًا من خطابات كان كارل ليبكنخت قد ألقاها)، ويتحدث هذا الاستعراض الضخم عن تاريخ الثورات منذ بداية الحرب العالمية الأولى حتى اغتيال روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت، هنا، وللمرة الأولى أدخلت السينما إدخالا عضويًا فى الإخراج، أما الوثائق التى عثر عليها فى المحفوظات الوطنية، وصور الحرب الحقيقية، فكانت تترى أمام ديكور عملاق صنع من شرفات ومن ألواح منحنية ومن سلالم ومسطحات دوارة، أطلق عليها بسكاتور اسم «براتيكايلات». كان فى العرض كل شىء، الخطابات ومقالات الصحف والمداخلات والصور وأفلام الحرب والثورة والشخصيات التاريخية بما فيها روزا لوكسمبورج وكارل ليبكنخت.. وكل هذا على خشبة ال «غروسى شاو شبيلهاوس» الضخمة التى كان ماكس رينهاردت قد بناها خصيصًا لتقدم فيها استعراضات كلاسيكية! فى هذه المرة أيضًا لعب الجمهور دورًا فعالا، واختلطت السينما بالمسرح، بينما حضر ناقد «الفرنكفورتر تسيتونغ» ذو الآراء المحافظة مدهوشًا، أحد تمارين مشهد الرايخستاغ[*] كما جرى خلال الحرب، ثم شاهد كارل ليبكنخت وهو يتحدث ويجيب على أسئلة جندى يعمد بعد ذلك للذهاب إلى الشارع ؛ حيث يوزع المنشورات ويلقى خطبًا سلمية «يعتقل، فلا يحرك المارة ساكنًا. أما جمهور المسرح ؛ فإنه إذ يرى هذا المشهد يعرب عن رعبه وعن اشمئزازه من نفسه».

---

(١) روى هذا جاكوب التماير ، الذى يذكره بسكاتور فى كتابه «المسرح السياسى» .

(*) مجلس النواب الألمانى ، الذى أحرق واتهم الشيوعيون بإحراقه (المترجم) .

لم يكن بسكاتور من أولئك الرجال الذين يخشون الفضائح، فالتغيير الجذرى الذى أحدثه فى مسرحية «اللصوص» لشيللر أثار عاصفة من الاحتجاجات، لكن ذلك لم يكن شيئًا بالمقارنة مع الضجة التى استقبلت إخراجه فى العام ١٩٢٧ لمسرحية أهم هى «عاصفة على بلاد الغوت» فهو قد نقل إلى العصر الحديث تلك الدراما التاريخية التى تجرى أحداثها خلال العصور الوسطى؛ بحيث صارت المسرحية حديثة إلى درجة أن إحدى شخصياتها ارتدت قناعًا يمثل لينين، وفى نهاية المسرحية «علت المسرح النجمة السوفييتية بكل تألقها»، كما يقول أحد النقاد المعادين، والغريب فى الأمر أن ألفرد كير، دافع عن بسكاتور، ومع هذا عمدت إدارة «الفولكسبوهنه» إلى سحب فيلم يصور الثورة الروسية. ولقد نوقشت تلك القضية حتى داخل البرلمان البروسى. أما الصحفيون فقد تحدثوا عن الأمر وقلوبهم ملأى بالفرح «لقد تمكنا من مشاهدة الكيفية التى بها تتشكل فرق الهجوم البولشيفية داخل الفولكسبوهنة نفسه».

كانت تلك الاستعراضات تكلف أموالا طائلة؛ بحيث إن تجارب بسكاتور الضخمة كان من شأنها أن تتهاوى كليًا لولا ظهور ثرى برجوازى هو زوج الممثلة تيلا دوريو، الذى مول مسرحًا جديدًا أسندت تصميماته إلى فالتر غروبيوس. لم ينجز ذلك المشروع أبدًا، لكن فى تلك الأثناء استقر بسكاتور فى مسرح «نولندور فبلاتز» وهناك حقق بين عام ١٩٢٧- ١٩٣٠ قمة نجاحه. فهو وبمساعدة فريق من الممثلين الموهوبين من أمثال دوريو وهيملينا فايغل، وبول غراتس وأرنست دويتش، وأرنست بوش وألكسندر كراناخ، وماكس بالنبرغ، توصل إلى خلق أداة عمل جماعى لم يسبق أن حاز على مثلها سوى قلة من المخرجين فى تاريخ المسرح. ولقد انضم إليه كتاب وفنانون من بينهم بريخت وجورج غروس، وجون هارتفيلد. ولقد كانت تلك المرحلة الكبيرة غنية بالاستعراضات الضخمة، ومنها على سبيل المثال «هوبلا.. إننا نعيش» لأرنست تولر التى بها افتتح المسرح موسمه فى ٣ أيلول عام ١٩٢٧ وتلتها مسرحية «راسبوتين» لألكسى تولستوى و «الظرف» لليولانيا، وأخيرًا الإنتاج الذى فاق كل الإنتاجات الأخرى «الجندى الشجاع شفايك» لـ ياروسلاف هاشيك.

وسببت مسـرحيـة «راسبوتين» محاكمات تدخل فيها القيصر السابق غيوم ومتمول روسى. وإذ خسر بسكاتور القضية توجب عليه إحداث تعديلات فى بعض أجزاء المسرحية. أما الرسوم الفاحشة التى وضعها جورج غروس لمسرحية «شفايك» فقد أوصلته إلى المحاكم بتهمة الهرطقة. هذا بينما توجب عليه تعديل مسرحية «الظرف» فى اللحظات الأخيرة بعد أن هوجمت من اليمين ومن اليسار على السواء.

لقد كان من حسن حظ بسكاتور، أن فريق المؤلفين العامل معه كان يضم برتولت بريخت، إضافة إلى ليولانيا وفليكس غاسبارا. فكما يمكن لنا أن نتصور، كانت تنفرض غالبًا حالات طارئة كان من الضرورى مجابهتها بسرعة. وعلى هذا النحو مثلا، ما إن ارتؤى أن المسرحية المقتبسة عن رواية هاشيك «شفايك» بعناية ماكس برود وهانز ريمان، لايمكن القبول بها، حتى توجب على بريخت والآخرين، إنجاز اقتباس جديد لها. ومن بين كل محاولات بسكاتور، كانت تلك هى المحاولة الأكثر ديمومة والأكثر أهمية. وكان موضوعها جذابًا بالنسبة إلى بريخت، بصورة خاصة. أما بسكاتور فكان يرى فيها فرصة العمر. فمن المستحيل مقاومة إغراء شفايك، ذلك «البطل المضاد» المجند فى الجيش النمساوى، والذى بألاعيبه وحيله الساذجة، وبلاهته، ينتزع عن الحرب وعن الجيش أسطوريتهما، فى الوقت نفسه الذى ينجح فيه فى «تحريك» التاريخ. لقد تولى جورج غروس أمر التقطيع، وأدخل بسكاتور سجادتين متحركتين أحيانًا فى اتجاه متواز، وأحيانًا فى اتجاه متعاكس. ويقول بسكاتور: «للمرة الأولى كان فى مقدور الممثل أن يلعب كل دوره على الشاشة، أن يسيّر، وأن يسير ويركض». ومن أجل إيجاد فهم أفضل لمغزى المسرحية، تخيل معاونو بسكاتور مشهدًا أصيلاً ومبتكرًا يجرى فى السماء، فيه يواجه شفايك السلطات من عل، كما كان قد سبق له أن فعل على الأرض. وكان ينبغى أن يمشى فوق خشبة المسرح موكب من مشوهى الحرب (الحقيقيين)، على وقع مارش «رادتسكى» العسكرى. لكن هذه الفكرة التى كان حتى بسكاتور يراها بالغة الكآبة، سرعان ما أسقطت. ثم بفضل توليف الأفلام وعروض الماريونيت (الدمى) والأقنعة، وبفضل ريشة غروس

الحادة التى لم يسبق لها أن كانت قبل ذلك أكثر مخيلة، وبفضل حضور ماكس بالنبرغ الذى لايقلد، فى الدور الرئيسى.. حققت المسرحية نجاحًا كبيرًا.

وثمة نادرة طريفة تصور لنا مناهج عمل الفريق، ففى «الظرف» وهى مسرحية تصف المناورات الإمبريالية فى سوق البترول، ثمة شخصية نسائية تلعب دور عميل سوفييتى. فأحس اليسار بأنه قد أهين، وفى الفترة السابقة مباشرة لحفلة العرض الأول، توجب إجراء تعديلات كثيرة. ويحكى بسكاتور بقية ماحدث:

«فى الخارج، كانت الشمس تشرق فى اليوم الذى كان من المفروض أن يقدم فيه العرض الأول، كنا منهكين، تحمل وجوهنا سمات السهر الطويل، سيئى النظافة والحلاقة ، متعبين حتى الحدود القصوى، بعد ثلاثة أسابيع من العمل الدائب.. فأخذنا نتأمل العمل المنجز، الذى لم يكن فى وسعنا مع ذلك، توجيه أضواء الكاشفات إليه. ولقد كانت تلك هى أقسى تجربة تحملتها أعصابنا طوال زمن خبرتنا المسرحية. أما الوحيد من بيننا الذى ظل وجهه خاليًا من التعبير، بل ومرحًا - بسيجاره الخالد بين شفتيه، وقبعته المخيفة غارقة حتى حواجبه - فهو صديقنا القديم برتولت بريخت. فهو كان يرى أن من الممكن لنا أن نعدل، وخلال بضع ساعات، دور الشخصية النسائية الرئيسية، بل واقترح أن يتولى هو بنفسه هذه المهمة بالاشتراك مع لانيا وغاسبارا.. كانت الخامسة صباحًا.. وكان يومًا ربيعيًا جميلاً.. فاتجه الجميع إلى بيتى بالسيارة. وعند الظهر كان العمل جاهزًا، بالتعديل الذى طرأ على شخصية بارش»[(١)].

ففى نهاية الأمر ، صارت العميلة الساحرة تشتغل لحساب المتآمرين الأميركيين - اللاتينيين. لقد كان سيف ديموقليس يخيم دومًا - بشفرته ذات الحدين، حد النفقات وحد الفضيحة - تخييمًا خطيرًا فوق رأس بسكاتور. فكل عرض كان يتبدى أكثر تكاليفًا من سابقه. وبسكاتور كان من هواة المكننة المعقدة. ومع أنه نجح فى الصعود لفترة أخرى من الزمن، فإن الاضطرابات التى أثارتها المعارضة اليمينية،

---

(١) بسكاتور ، «المسرح السياسى» ، ص ٢١٢

ازدادت حـــدة وانتظـــامًا، وصارت أكثر تدميرًا، فانتهى الأمر بالمسرح إلى التهاوى فى العام ١٩٣٠، فى رحى أزمة اقتصادية عالمية.

على الصعيد الأيديولوجى، كان هدف بسكاتور يقوم فى خدمة اليسار الثورى، وتعزيز الوعى الطبقى لجمهوره البروليتارى، وتكييف ذلك الوعى مع ضرورات المرحلة الاقتصاديـــة والاجتماعيـــة، باللجـوء إلى وسائل هى فى آن معًا كلاسيكية وجديدة. أما الشكل المسرحى الذى اختاره، شكل «المسرح الملحمى»، فكان ينبغى عليه أن يكون بسيطًا، ومبـاشـــرًا ومضـــادًا للتعبيرية، وتخدمه أكثر التقنيات حداثة. وأما بالنسبة إلى الآراء فكان يريده «قاسيًا، خاليًا من كل إبهام ومن كل عاطفية»، بالتعارض الكلى مع الأسلوب التقليدى المبـهرج والحافل بالعاطفة الذى كـان بينًا فى مـعظم المسـارح الأخـرى. و «التعاونية» التى أنشأها بسكاتور كانت تضم كذلك عددًا من المتفرجين، كما ضمنت لنفسهـــا تعـــاونًا، غالبًا ماكان طوعيًا مجانيًا، وفرته مجموعة استثنائية من الممثلين والكتاب والفنانين، أما عدد أعضائه، وهو تراوح بين ٥ و ٦ آلاف عضو، فقـــد أتـــاح لمسرحه أن يعيش بعض الوقت. غير أن ضخـامـــة تجاربه كانت تجبره على العـــودة إلى الرأسمـــال البرجـــوازى الذى كان دعمـــه قـد بدأ يتـأرجح. صحيـــح أن العمـــال استمـــروا فى الحضـــور، لكنهم لم يكونوا قادرين على تمويل مثـــل ذلك المســـرح ذى التكاليف الباهظة. ورغم كل شىء مما لاشك فيه أن بسكاتور قـد أدخـــل إلى المســـرح طـــرافـــة مثيرة: فالجمهور بوسعه الآن أن يشارك بتجربته الاجتماعية، وأن يشعر بنفسه معنيًا بالأحداث التاريخية، ويتكلم فى الوقت الذى يحظى فيه بالمتعة.

وكان الممثلون أنفسهم يشعرون بتلك اللذة. فتيلا دوريو، إحدى ممثلات بسكاتور الرئيسيات، تتذكر بعد ذلك بسنوات كثيرة، إحدى حفلات «راسبوتين» – حيث كانت تلعب دور امرأة القيصر – ففى لحظة من لحظات العرض أظهر جهاز عرض سينمائى على شاشة خلفية صورة فرقة من الجيش الأحمر تسير. دهشت وتساءلت «أى تأثير سيكون لهذه الصورة على الجمهور!».

أما بريخت فإنه ظل حتى نهاية حياته، يحفظ الكثير من العرفان لبسكاتور؛ بحيث إنه أثنى عليه وحياه مرات كثيرة فى كتاباته. فيقول فى إحداها «لقد أثارت تجارب بسكاتور الفوضى فى أعماق المسرح. فهى، فى الوقت نفسه الذى كانت تحول فيه المسرح إلى مصنع، حولت صالة العرض إلى صالة اجتماع. بالنسبة إلى بسكاتور كان المسرح برلمانًا، والمتفرجون هيئة تشريعية. كانت تطرح، بصريًا، أمام الجمهور، تلك المشكلات الكبرى التى تهمه وتتطلب قرارات. أما محل خطابات المندوبين المتعلقة ببعض الأوضاع التى لاتحتمل، فكان يحل أداء فنى يعكس تلك الأوضاع. والخشبة كانت تهدف إلى تحريض الجمهور - البرلمان - على اتخاذ قرارات سياسية. مسرح بسكاتور كان يبغى استثارة النقاش، أكثر من إثارة الإعجاب. ولم يكن يسعى وحسب لتزويد المتفرج بخبرة ما، بل إلى دفعه نحو استنتاجات ملموسة، يلتقطها من الحياة نفسها، وإلى جعله يشارك بفعالية فى وجوده الخاص».

ذلكم ماكان عليه «مسرح بسكاتور الشامل». وليس من المبالغة القول بأن تعاون بريخت مع بسكاتور، كان بالنسبة إلى الأول واحداً من العوامل الحاسمة فى تطوره. وإلى هذا، كانت لبريخت نشاطات كثيرة أخرى فى تلك الآونة. فمثلا، كان يهتم بالملاكمة. ونجد فى إحدى قصائده تاريخًا لأكبر أبطال تاريخ هذه اللعبة بدءًا ببوب فيتزسيمونس، وصولا إلى جاك دمبسبى. بل وكان - كما سبق أن أشرنا - يفكر بكتابة سيرة حياة الملاكم سمسون - كورنر. وبالنسبة إلى بريخت، كما رأينا، كان المسرح المثالى يشبه حلبة يدخن متفرجوها السيجار. كذلك أدرك بريخت أهمية الجاز الذى صالحه مع الموسيقى، كما اعترف ذات يوم.

كانت شهرته ككاتب قد كبرت، فدعى فى العام ١٩٢٦، للحكم على المواد التى أرسلها مرشحون للفوز فى مسابقة شعرية نظمتها ملة «داى ليتراريشه فلت»، وكانت ذات جوائز مالية ضخمة. ولقد أثار يومها فضيحة حين رفض أعمال المشاركين البالغ عددهم نحو ٤٠٠ متسابق - لأنها، كما قال، مليئة «بالعواطفية وعدم الاستقامة وجهل العالم» مقترحًا فى المقابل إعطاء الجائزة لـ «قصيدة» لشخص مجهول يدعى

هانز كوبر. وتلك القصيدة كانت تحمل عنوانًا إنجليزيًا هو «هو.. هو.. الرجل الفولاذى» وتمتدح ريجى ماكنامارا، بطل سباق الدراجات الذى استمر ستة أيام. وتلك القصيدة يمكن أن تترجم على الشكل التالى (علمًا بأن أية ترجمة لن يكون بإمكانها أن تكون أسوأ من الأصل):

«يقولون فى الخارج إن ذراعيه وساقيه ويديه صنعت من الحديد المحدد.. هو.. هو.. رجل الحديد/ وحتى لو كان الأمر خرافة، ثمة أمر مؤكد: إنه رجل - معجزة، ريجى ماكنامارا هذا/ هو.. هو.. رجل الحديد».

أما التعليقات التى أوردها بريخت على القصائد الخاضعة لحكمة، فكانت من النوع الذى يثير العواصف فى وجهه. فهو أبدى القليل من الحماس لأعمال ريلكه (الذى كان يعتبره، على أى حال «رجلا بالغ الشجاعة») ولأعمال ستيفان جورج وفرانتز فرمل، الذين كان المتبارون قد حاولوا تقليدهم.

وقال بريخت إن أولئك الكتاب الشبان هم «من تلك المخلوقات الهادئة العذبة والحالمة، وهم العنصر الحساس لتلك البرجوازية المنهكة التى لا أريد أن يكون ثمة ما يربطنى بها». ومن الواضح أن موقفه هذا، استثار ضده غضب الكثيرين، ولاسيما غضب الناقد رودولف بورخاردت الذى اتهمه - بسبب تهجماته على ستيفان جورج - بأنه «عار عن كل موهبة» و «يتصرف كأزعر»، وذلك فى الزاوية التى كان يكتبها فى صحيفة «دويتش الغيمينى تسايتونغ».

فى وسط كل تلك المعارك، واصل بريخت عمله، فأشرف على إخراج «رجل برجل» و «بعل»، وتعاون مع بسكاتور، وكتب مقالات فى الصحف وقصصًا، وشاهد الكثير من المباريات، وأعد للنشر بعضًا من قصائده التى كانت ستصدر على شكل مجموعة، وقرأ، ودرس الكثير، وكان طرفًا فى الكثير من المساجلات. وكذلك هرع لنجدة صديقه برونن الذى كان الناقد ألفرد كير قد هاجم إحدى مسرحياته دون أن يكلف نفسه حضورها حتى. والحقيقة أن مسرحية برونن كانت رهيبة. ففيها نرى بين عدة مشاهد رعب مجموعة من الجنود القتلى داخل خندق، لكن بريخت شاء، للمناسبة

أن يعيد لكير شيئًا مما كان هذا الأخير قد أسبغه على أعماله الخاصة «إنه ضجيج لا محتوى له. انفجارات بدون سبب» ورسالته هذه، على طريقة هوراس، لم تكن جوهرة تهكمية، لكنها كانت قاسية الضرب «عندما نحب الكتابة، نكون جميعًا سعداء لأننا فزنا بموضوع/ وخلال حفر قناة السويس، اشتهر رجل لمجرد أنه كان ضد المشروع».

وفضيحة صغيرة أخرى حدثت فى اليوم الذى دعى فيه بريخت وبرونن ودبلن إلى درسدن لحضور العرض الأول الطنان لأوبرا فردى «قوة القدر». التى قدمت استناداً إلى نص جديد وضعه فرانتز فزمل. فما إن وصل الأصدقاء الثلاثة إلى المكان حتى استقبلوا استقبالا كان من السوء ؛ بحيث إنهم سارعوا بكتابة قصيدة تهكمية انتقامًا من مضيفيهم غير اللبقين، ففى القصيدة صار الب، نهر اليب، ودرسدن مدينة آليبى، وفرانتز فرفل، آليا الكبير:

«دعوا ثلاثة آلهة إلى مدينة آليبى، على نهر اليب/ ووعدوهم بصخب بمائة وخمسين قبرًا لكل منهم.. وبكثير من التكريم، قدر مايشاءون/ لكن حين وصلوا، كان المطر وحده فى الانتظار ليستقبلهم».

وهم لدى وصولهم إلى قاعة الاحتفالات، وجدوا أن مقاعدهم وضعت بالقرب من المغاسل، بين المعالف المكونة، ثم حين ذهبوا محاولين التقاط بعض فتات مائدة «آليا» الكبير، وجدوا أنه لم يبق لهم شىء.

لم يستطع شىء أن يهدئ غضبهم، حتى ولا الاعتذارات التى أغدقها عليهم مضيفوهم متأخرين بعض الشىء.. ولا كذلك، ماعرض عليهم من قراءة مقاطع من أعمالهم أمام الجمهور الحاضر. ولقد ثار بريخت بقراءة القصيدة المذكورة أعلاه التى كان فيها من الطرافة بقدر مافيها من الغموض.

وتلت تلك القضية الصغيرة قضية أخرى، أكثر منها أهمية بكثير تتعلق بظهور «مواعظ بيتية» فى العام ١٩٢٧، بعد أن كانت قد صدرت فى العام السابق بطبعة

محـــدودة النسخ، وبعنــوان آخر، وتتعلق بالاستقبال الذى أسبغ عليها وكان مزيجًا من التـهليــل والنقـد الجارح.. وبريخت كان يلتذ بالاثنين على قدم المساواة. وهو كتب في الوقت نفسـه، وخـاصـة لكى يكسب بـعض المال، كـمـا قـال، عـدداً من الحكايات القصيرة والاسكتشات، وأحد هـذه الاسكتشات «الحيوان الضارى» جعله ينال جائزة قيمتها ثلاثة آلاف دولار. أثناء ذلك كانت حلقة أصدقـــائـــه ومعجبيـــه تتســـع أكثر وأكثر، وباتت تضـــم الآن إليزابيت هاويتمـــان (سكرتيرته ومعاونته ومستشـارته، والأهم من هذا كله، مترجمة أعماله إلى الإنجليزية)، والرسام جورج غروس، وبسكاتور، والموسيقـيين بــول هندميت وكورت فايـــل وهانس إيسلر - وعـــالمـــى الاجتمـــاع فريتز سترنبرغ وكارل كورش.. هذا فى الوقت الذى حافظ فيه على أصدقائه القدامى، من أوغسبورغ وميونيخ.

وتصفه لوت أيسنر، على الشكل التالى، وهو منهمك فى إدارة أحد التمارين:

«لقد أتيح لى أن أتابع، وأنا جالسة فى مقعد فى الصالة الخالية، خلال التمارين على «رجـــل برجـــل» أسلوب بريخت الصـبور، والصـارم، كان يمضى وقته مجاهداً لإقامة توازن فى القيمـــة بين العبارات، وفى تكييف الحركات معها، وفى ضبط تعبير الوجه أو الجسم، مشتغلا فى آن معًا على تصرفات ممثليه وإلقائهم».

وهى سمعته يقـرأ بصـــوت عال، مقاطع من إنجيل لوتر، ورأته «يستمرئ مذاق تلك الملحمة، مكتوبة بيراع مارتن لوثر.. ثم يعمد بعد ذلك إلى وضع إشارة عند الجمل التى تعجبه فى مفكرة صغيرة. وهو كان يفعل الشىء نفسه بالنسبة إلى الأمثال الألمانية التى كانت تعجبه عاديتها وحكمتها».

وصار بريخت مرفهًا، حتى ولو لم يبد هذا الرفاه فى مظهره.. فالواقع أن الناشرين كانوا قد بدأوا يتزاحمون عليه.

أما حياته الخاصة، فقد أصابها فى تلك الآونة تغير أساسى. ففى الحادى والعشرين من تشرين الثانى ١٩٢٧، طُلقت ماريان زوف من بريخت الذى تزوج فى العام التالى

من هيلينا فايفل، التى كان قد تعرف إليها قبل فترة صيف كانت تمثل فى إحدى مسرحيات برونن. فتبعــاً لواحــدة من تلك الصدف الغريبةِ التى تجعل من الحياة شيئًا مثيــراً للاهتمــام، كانت هيلينا قد حققت أول نجاح لها بوصفها ممثلة بسبب تمثيلها فى إحدى مسرحيات هانز جوشب، المؤلف الذى منه «استوحى» بريخت مباشرة مسرحيته «بعل».

وفى حــوالى العام ١٩٢٦ بدأ بريخت يدرس العلوم الاقتصادية والسياسية بشكل جــدى. وفى تشرين الأول من ذلك العام كتب إلى إليزابيت هاوبتمان يقول «إننى غــارق على عمــق ثمانية أقدام فى «رأس المال». على أن أعرف بالتحديد». وأخذ يتابع دروس الماركسية فى «مدرسة كارل ماركس العمالية» وحضر محاضرات كارل كورش، الذى سيكتب، لاحقــاً، سيرة ماركس. وفى حانات ألكسندر - بلاتز، جرت بين الاثنين مساجلات كثيرة، مساجلات سوف تستمر، شفهيًا أو بواسطة الرسائل حتى وفاة بريخت. وهذا الأخير بدا فى تلك الآونة يخطط ليضيف إلى مسرحياته، مدارات اهتمامه الجديدة. فأعد ملهاة حول التضخم. وأعاد كتابة «رجــل برجــل» (للمرة السابعة كمــا تقــول إليزابيت هاوبتمان)، وقــرأ «الأبيــض المســكين» لشروود أندرسون، ووضع خطة لكتابة مسرحية حول «دان درو» وحول سكة حديد «إيرييه». كانت أميركا وســواسة. وكان يحلم بسلســلة من المسرحيات حــول موضوعــه «تدفق الإنسانية على المدن الكبرى»، قصد تفسير صعود الرأسمالية والبرهنة عليها. ومن ثم انطلق فى كتابة مسرحية بعنوان «جو الجزار» تدور أحداثها فى شيكاغو وتتحدث عن سوق القمح. وطلب من إليزابيت هاوبتمان أن تساعده لإعداد هذا العمل. وتروى هذه الأخيرة مايلى «لقد جمعنا الوثائق التقنية. وكنت أذهب بنفسى لأسائل عدداً من الأخصائيين حول أوالية أسواق برسلاو وفيينا.. وفى نهاية الأمر شرع بريخت بدراسة الاقتصاد السياسى. كان يرى أن مناورات سوق النقد عسيرة على الفهم، لذا ينبغى عليه أن يكتشف ماهيتها الحقيقية فيما يتعلق بالنظريات المالية»، وتضيف إليزابيت ملاحظة بالغة الأهمية، تظهر إلى أية درجة كانت دراسات بريخت الاقتصادية منــذ العــام ١٩٢٦، مرتبطة عن كثب بنظرياته الجمالية «على أى حال،

وقبـــل أن يشـــرع فيـمـا كـان يشكل بالنسبة إليه اكتشافات مـهمـة فى ذلك المجال، اعترف بريخت بأن أشكال الدراما، كما وجدت حتى ذلك الحين، لاتناسب عملية عرض الظـواهر الحديثـــة، مثـل ظاهـرة التوزيع العالمى للقمح، كما أنها لايمكنها أن تفيد فى تصوير تاريخ حياة الكائنات البشرية اليوم. كان يقول إن هذه الأمور ليست درامية بالمعنـى المعتـــاد للكلمـة، وإذا حاولتم ترجمتها فى صيغ شعرية، لن تـعود حقيقية. لكن إذا اعترفنا بأن العالم الحديث لم يعد قادرًا على الانخراط فى الأشكال الدرامية الموجودة، فما هذا إلا لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتلاءم مع عالمنا».

وفى ملاحظة كتبتها هاوبتمان فى ٢٣ آذار ١٩٢٦، نراها تقول:

«بريخت يكتشف صيغـــة المسرح «الملحمى». لعبة الذاكرة (الحركات والمواقف التى يجب إيـرادها)، والآن باتت كـتاباته تتبـــع هذا الاتجـاه كليًا. وعلى هذا النحـو ولدت تلك المشاهد التى أسماها: المشاهد التى ترى».

والحـقـيـقـة أن الدرب الذى سيـقـوده إلى المسـرح الملحمى، سيكون دربًا بطيـئًا ومـتـعـرجًا، وفى الوقت نفسـه الذى سـيتم فـيه الاعـتـراف بتلك النظـــريـــة وبنـــائها، سيكون عليها أن تتلقى الكثير من التعديلات الأساسية. وذلك لأن بريخت لم يكن يرى مسرحياته ونظرياته، نهائية. كان يؤمن بالتـغيير. وبالنسبة إليه، كانت كل تلك الأعمال مجرد محاولات.

بيد أن تلك المراهنات على المسرح وعلى الدراما، كـمـا على المجـتـمع، سـرعـان مـاصارت أكثر تجسيدًا، ومتجهة بشكل أوضـح نحو هدف معين. فلقد استمر بريخت فى انتقــاد المســرح المعاصـر بعنف. وكتب «لم يعـد للمســرح القـديم شكل مـحـدد.. فالمســرح الذى لايحتك بالجمـهور ليس مسرحًا». وكـان بريـخت يجد صـعوبة فى فـهم كـيف أنه لايزال أناس، بين الأكثر تقـدمًـا فى السن، مـسـتـعدين للذهاب إلى صـالات المسـرح. أمـا الجيل الجـديد فليس لديه أى مـبـرر للذهاب بالنسبـة إلى الجيل القـديم. لاتزال هناك الذكريات بما توفره من ملذات شبقية. أما بريخت فكان يرى أن الاستعراض الرياضـى أفضـــل. فـهنـا يعـرف الجـمـهور «بـالتـحـديد لماذا يشـتـرى بطاقـة الدخـول،

وماسينال مقابلها». فهو يعثر هاهنا على «الترفيه»، و «الرياضة»، و «الراحة». ويلاحظ بريخت أن الألمان هم من أقسى الناس إزاء مسألة الافتقار للمرح (...). «إن وجود شخص واحد يدخن سيجاراً فى صالة يمثل فيها عمل لشكسبير، قد يؤدى إلى سقوط الفن الغربى كله.. أما أنا فلسوف يسرنى أن أشاهد الجمهور كله يدخن خلال العرض.. لأن فى هذا مصلحة الممثلين. فلسوف يكون من المستحيل عليهم، كما أعتقد، أن يمثلوا بطريقة بائدة جوفاء، وخالية من الحس الطبيعى، أمام مدخن يجلس فى مقعد الصالة».

ويصرخ بريخت «أتوقع من السوسيولوجيا (علم الاجتماع) أن تبيد الدراما الراهنة» إننا بحاجة إلى عالم الاجتماع، لأنه يعلم أن ثمة أوضاعًا لم يعد بالإمكان تحسينها. ومن هذه الأوضاع وضع المسرح القديم. أما عالم الجمال فإن له رأياً مضاداً. لكن عالم الاجتماع لن ينهار أبداً أمام «سحر» المسرحيات القديمة لمجرد أنها «جميلة» بينما نعرف أن فائدتها قد انتهت من زمان. إن تهاوى المسرح القديم يمكن تأجيله، لكن لن يمكن تفاديه. إن مسرحاً جديداً - المسرح الملحمى - هو الذى يتلاءم الآن مع الوضع الاجتماعى الجديد الصاعد حالياً، لكنه لن يكون مفهوماً إلا من قبل أولئك الذين يفهمون هذا الوضع الجديد.

ولسوف يتم التعبير عن هذه الآراء، فى رسائل متبادلة بين بريخت وعالم الاجتماع برانتز سترنبرغ. ففى المراسلات تنطرح قضية ما إذا كانت اللحظة «التى يجب أن تصفى فيها الجماليات القديمة» قد حلت. ويرى بريخت أنه سيكون من غير المجدى محاولة تحديث الكلاسيكيين، كشكسبير والقدماء، أو إعادة النظر فيهم. فهو يرى أنه إذا كانت مآسى شكسبير الكبرى هى أساس المسرح الحديث، فإن الاشتغال عليها الآن لم يعد ممكنًا. فهى تنتمى لزمن آخر، وتلتها «ثلاثة قرون من التاريخ تحول فيها الفرد إلى رأسمالى.. وأسقطها ليس ما سيأتى بعد الرأسمالية، بل الرأسمالية نفسها». وفى برنامج إذاعى سبق اقتباس «ماكبث» التى اشتغل عليها مع ألفرد براون، فى ٢٤ تشرين الأول ١٩٢٧، ألح بريخت على العلاقات الخاصة القائمة بين المسرحية

ومؤلفها، والزمن الذى يعيش فيه هذا الأخير. ويتساءل بريخت: كيف نفسر «اللامنطقية» و «سعير العشوائية» واللامبالاة إزاء التنظيم المسرحى، و «المركزية القديمة»، التى تميز كلها مسرحيات شكسبير؟ الجواب هو أن شكسبير كان على احتكاك مع عصره. ففى «الطابع المتقطع لمشاهده، نتعرف على الطابع المتقطع للمصير الإنسانى». ويتابع: لاشىء أكثر حمقًا من أن نلعب شكسبير، كما لو كان يكتب «بوضوح». شكسبير ليس واضحًا. فبريخت يرى فيه كاتبًا «ملحميًا». وفقط عبر لعب مسرحياته بأسلوب «ملحمى» يمكننا أن نعيد إليها الحياة.

ويتخيل بريخت شكسبير مقدامًا فى طريقه لكتابة «هاملت» (إلى حد ما على النسق الذى يتبعه بريخت فى كتابته). لكن ها هى عملية الخلق مكرهة على التوقف، أمام يأس شكسبير وأصدقائه المؤلفين والممثلين. ويقول بريخت «يتلقى وليام، فجأة، أمرًا بإعادة كتابة مسرحية عتيقة وقبيحة، موضوعها تنظيف شاب لإسطبلات أوجياس». ويتابع: فى البداية كان الدور معقودًا لممثل كبير مصاب بالربو سبق له أن أبدع شخصية ريتشارد الثالث «فيعمد وليام إلى إضافة مشهد قصير كان قد كتبه فى بيته .. وعلى هذا النحو يتم إنقاذ الشخص المصاب بالربو». وذلكم هو المشهد (الذى يغض الطرف عنه أولئك الألمان بمنطقهم الرائع)، الذى يلتقى فيه هاملت بفوانتنبراس الذى يواكب الجيش، ويفهم فجأة أن الحرب، بالنسبة إلى الأرواح الدموية الحقيقية، بغير ماحاجة لأى ذريعة أخرى غير ذاتها «ويفهم الأمر تمامًا، فى اللحظة المناسبة، أى قبل نصف ساعة من بدء الجمهور بالامتعاض وترك صالة المسرح».

مثلما يفعل بسكاتور، يؤكد بريخت أن مسرح الفرد قد «باد» لأن الفرد، فى المجتمع الحديث قد اختفى بوصفه فردًا، والمسرح الذى يصوره (ويضم بريخت أعماله هو شخصيًا إلى هذا المسرح) لم يحمل للجمهور سوى الخيبة «سواء أتعلق الأمر بأوديب أم بعطيل أم بطبول فى الليل». وفى برنامج إذاعى بث من كولونيا، وشارع فيه كل من فرينزسترنبرغ وهربرت جرنغ، يدرس بريخت مايكون الفرد بالنسبة إلى شكسبير. فيقول إن «هذا الأخير يدفع أفراده الكبار – لير، عطيل، وماكبث،

عبر أربعة فصول» قاطعًا إياهم عن عائلتهم أو عن دولتهم، أى عن كل العلاقات الإنسانية، لكى يرميهم فى «البرية»، حيث يبقون وحدهم، فى عظمتهم وفى سقوطهم. أهواؤهم هى التى تقودهم أما الهدف النهائى فهو «التجربة الإنسانية الكبرى». يوافق سترنبرغ على هذا قائلا بأن دراما شكسبير هى دراما الفردية، فى زمن كانت فيه الفردية فى طريقها للاختفاء. ففى المراحل الأخيرة التى تمهد لنهاية الرأسمالية، يكف الفرد عن الوجود بوضعه ماهية متكاملة غير قابلة لأى مبادلة، ويصبح العنصر الجماعى هو العنصر الحاسم. ويتفق المتحدثون الثلاثة على واقع أنه ينبغى وجود مسرح جديد ليعكس هذا الإنسان «الجماعى» الجديد، ويصرح جرنغ بأنه وجد هذا المسرح فى مسرح بريخت «الملحمى». فيقبل هذا الأخير التحية، لكنه يعزو الفضل، جزئيًا، إلى أسلافه: برونن، جورج كايزر، والطبيعيين.

ولقد كان من شأنه أن يضيف اسم برنارد شو الذى يحبه، مع عدد من المؤلفين الآخرين، لمناسبة عيد ميلاده السبعين. فبمعنى ماكان الكاتب الأيرلندى قريبًا منه، كما قال هو نفسه فى «اختفاء ابشو». وكان بريخت معجبًا بـ «إرهاب» بمرحه نفسه، وباللذة التى كان يستشعرها فى «تفكيك عرى أوضاعنا المعتادة». بمعنى ماكان شو أحد رواد نظرية التغريب. وكان بريخت يرى عالم شو مبهجًا، ويراه عالم «آراء». «مصير الشخصيات هو آراؤها». وكان معجبًا أخيرًا، بمنطق شو، الحاد كشفرة، والذى إذ يجتاز كل أنواع التضليل، يغوص حتى لب «الوقائع الاجتماعية».

قبل ذلك كانت قراءة أولئك الذين كان بريخت ينعتهم بـ «الكلاسيكيين» – ماركس – إنغلز ولينين – قد بدأت تظهر فى ثنايا كتاباته ونظرياته. وكان يريد لو تدرس بشكل أكثر قربًا، الأسلوب الذى به تتجذر المأساة فى «البنية التحتية للمجتمع»، أى فى البيئة الاجتماعية. وكان ينادى بمسرح من شأنه أن يخلق «البنية الفوقية الأيديولوجية» الضرورية لإحداث «تعديل حقيقى وفعلى فى نمط وجودنا الراهن».

أما «تداعياته المعتادة» فقد كانت بدورها عرضة للهجوم. فهو بدأ فى النظر إلى مسرحياته من وجهة نظر جديدة «لقد فهمت مسرحياتى فقط على ضوء قراءتى لكتاب ماركس «رأس المال». أعترف بأننى أرغب لو يوزع هذا الكتاب على نطاق أوسع.

واضح أننى لم أكتشف كونى كتبت عدداً كبيراً من المسرحيات الماركسية. لكن ماركس هذا كان بالنسبة إلى مسرحياتى، المتفرج الوحيد الذى تخيلته . فقط رجل له كل هذه الاهتمامات ، كان بإمكانه أن يهتم بمسرحيات كمسرحياتى. ليس لأنها مسرحيات ذكية، بل لأنه هو ذكى. فهى من شأنها أن تزوده، بمادة للملاحظة».

وعلى ضوء أدواته الجديدة هذه، أعاد بريخت النظر فى «رجل برجل» وفى مشكلة «التغيير». وهو فى تمهيد لإذاعة مسرحيته من على الراديو فى آب ١٩٢٧، أشار مرة أخرى إلى ضرورة قيام مسرح جديد يتلاءم مع «النمط الإنسانى الجديد» الذى يوجد الآن. أما «النمط الإنسانى القديم» الذى ترك نفسه يتحول إلى آلة، فهو كما قال فى طريقه للاختفاء. هذا بينما الجديد سيعمد «إلى تغيير الآلة، ومهما كانت سمته المستقبلية، فإنه على أى حال سوف يكون مشابهًا للكائن البشرى». ولسوف نلاحظ إلى أية درجة كانت أفكار بريخت لاتزال غامضة ومرتبكة، إن نحن نظرنا إلى تأملاته حول شخصية غالى غاى، فهو ربما كان «سلف هذا النمط من الناس الذين أتحدث عنهم»؛ لأنه حتى ولو كان غالى غاى عاجزاً عن قول لا، فإنه ليس ضعيفًا، كما قد يعتقد الكثير من الناس. بل على العكس، فاعتباراً من اللحظة التى يكف فيها عن أن يكون فرداً، ويغوص فى «الجمهور» يصبح هو الأقوى. أما ماهو ذلك الجمهور وماهى أفعاله، فأمر لايعمد بريخت إلى تحديده أبداً.

فى الوقت نفسه، استفاد بريخت من معارفه الجديدة لكى يحوز على فكرة أكثر وضوحًا، عن المأساة (التراجيديا)، القديمة المعاصرة. فهو، عبر تفحصه لأعمال مثل «روز برند» و «الحائكون» لهاوبتمان، استنتج أن الحالات التى تعرضها تلك المسرحيتان (الإغواء فى المسرحية الأولى، وثورة الحائكين فى المسرحية الثانية). لم يعد بإمكانها، فى زمننا أن تعتبر تراجيدية حقًا، لأنها قابلة للتحسين. فالحال أن محتواها يبيد، بمقدار مايتغير التاريخ وتتغير الظروف. مقابل هذا يتساءل بريخت: كيف لنا أن نرسم الأوضاع المعاصرة المهمة، كالنضال من أجل القمع ومن أجل البترول، فوق خشبة تقليدية، ونحن محترفون «الأشكال التضخمية للدراما»؟

الجواب : مستحيل فالمواضيع الجديدة تتطلب أشكالا جديدة.

- ٩ -

حديقة الحيوان الاجتماعية
" أوبرا القروش الثلاثة "

يبدو الآن مســـرح «شيفباوردام» الذى يعلو إحدى قنوات برلين الكثيرة، بالقرب من حى فردريكشستراس العامر بالسكان، شبيهًا تمامًا بما كان عليــه فى خــريف العام ١٩٢٨. فهو إذ أعيد إنشاؤه بعيد الحرب العالمية الثانية، احتفظ من جديد بحيازيبه وحورياته وكوبيداته، وزينته الغريبة، بل وحتى بسقفه ذى النجوم الملائكية، وبجــوه العام النابع من الفــن الباروكى القديم. فى الـعام ١٩٢٨ كان هذا المســرح قــد أفلس فتعهــد ممثــل مــقدام هو أرنست روبرت أوفرخت، بإعادته إلى الحياة. وهو إذ كان يبحث لإعادة افتتاحه عن مسرحية واعدة، تذكر بريخت. وذلكم ماكان عليه أصل واحدة من أكبر النجاحات التى حققها المسرح البرلينى «أوبرا القروش الثلاثة» التى قــدم عرضها الأول فى أمسية ٣١ آب ١٩٢٨ وكانت موسيقاها لكورت فايل، بينما حقق كاسبار نيهير ديكوراتها. وأخرجها إريك أنغل.

والحقيقة أن لاشىء كان ينبئ بمثل ذلك النجاح. بل على العكس - كما تقول لنالوت لينيا - كانت كل الأمور تجمع على أن الأمر سينتهى بكارثة. ففى تلك الأثناء حدثت جملة من الصعوبات - أمراض، نزوات الممثلين.. إلخ - لتثير برلين كلها، وتضع أوفرخت على حافة الانهيار العصبى. فالممثلة كارولا نيهير اضطرت لمساعدة زوجها، كلابوند، الذى كان يعانى من المرض فى دافوس، وأصيبت هيلينا فايغل بالتهاب الزائدة

الدودية، وروزا فاليتى، مغنية الكاباريه الشهيرة، أحست بأن الأغنيات التى كان عليها أن تؤديها فى المسرحية، فاحشة أكثر من المعقول، وإذ شطب اسم الممثلة لوت لينيا، عفواً، من على البرنامج المطبوع، أبدى زوجها كورب فايل، المعروف بتساهله عادة، الكثير من الغضب. وهكذا، فى أمسية العرض الأول، امتلأت الصالة متفرجين تواقين للفضائح. أطفئت الأنوار، وعلى الخشبة، أمام الستارة، ظهر مغنى شارع جوال، ليلقى أول أغنية شاكية بمصاحبة أورغ بارباريا (وهى أغنية ستردها برلين كلها ابتداء من الغد). كان الجمهور ينصت وينتظر. وبعد فترة يسيرة، أخذ ماكى ميسير وتايغر – براون، رئيس البوليس ورفيقه السابق فى جيش عموم الهند، ينشدان سوياً فى أحد المواخير «أغنية المدافع»: «فاندلع صخب غريب لا سابق له فى الصالة، وأخذ الجمهور يصرخ. وابتداء من تلك اللحظة لم يعد بإمكان أى شىء أن يكون سيئًا. كان الجمهور معنا، ولم يتحفظ فى مناصرتنا. أما نحن فإننا لم نصدق لا عيوننا ولا آذاننا». على هذا النحو وصفت لوت لينيا حفلة العرض الأولى. كانت تلعب دور العاهرة جينى، ومنذ اليوم التالى صارت بالغة الشهرة تمامًا مثل معظم الممثلين الآخرين، ناهيك عن بريخت وفايل. أما أوفرخت فكان بالغ السرور، فقد هبطت الثروة عليه.

فى الأصل، كانت إليزابيت هاوبتمان هى التى أعطت بريخت فكرة كتابة «أوبرا القروش الثلاثة» لافتة انتباهه إلى مسرحية من القرن الثامن عشر من تأليف جون غاى عنوانها «أوبرا المعدمين» كانت قد حققت حين قدمت مجدداً قبل سنوات فى لندن نجاحًا يفوق الوصف. فالمسرحية التى أخرجها، فى العام ١٩٢٠، نايجل بلايفاير، فى «ليريك تياتر» اللندنى استناداً إلى إعداد موسيقى قام به جوناثان كريستيان بيبوش، ظلت تعرض بصورة مستمرة نحو عامين. فقامت السيدة هاوبتمان بترجمة النص، وحقق بريخت الاقتباس. وبما أن الألحان القديمة لم تكن تلائمه، وهذا أمر بديهى على الرغم من العمل الرائع الذى قام به بيبوش، قام كورت فايل، أحد أعمدة الموسيقى الحديثة وتلميذ فروكيو وزونى، والذى كان قد سبق له أن تعاون مع بريخت، قام بالعمل على المسرحية متكيفًا بموسيقاه مع النص تكيف بريخت مع موضوع جون غاى.

يقال عادة إن التاريخ لايعيد نفسه. ويضيف أحد الفكاهيين الإنجليز: والمؤرخون هم الذين يعيدون أنفسهم. ومع هذا ثمة توازيات تاريخية. ومنها على سبيل المثال تلك القائمة بين أوبرات بريخت وأوبرات غاى. فعند بداية القرن الثامن عشر، واتت جون غاى، المتنور، إن لم يكن بشكل باهر فبشكل لامع على الأقل وصديق سويفت وبوب وغيرهما من كبار أدباء تلك المرحلة، واتته فكرة كتابة عمل يسخر فيه من تلك المسرحيات الرعوية المتكلفة، التى كانت لاتزال على «الموضة» بما فيه الكفاية، على الرغم من أنه كان عليها أن تغوص فى النسيان منذ زمن بعيد. صحيح أنه كان قد سخر منها فى سلسلة من القصائد، لكن موجة الأوبرا الإيطالية، وشهرة هاندل وسمعته، أوحيا له بتجديد طاقته. فعمد إلى كتابة أحداث مسرحيته «الرعوية» بحيث تدور فى سجن نيوغيت، بما يحفل به هذا السجن من عصابات وسارقين وعاهرات، وأحاط العمل بكل احتفالات وخزعبلات الأوبرا التقليدية، فى الوقت نفسه الذى جعل هذه كلها تبدو سخيفة. وغاى بوصفه شاعراً ساخراً ولامعاً، كان يفهم فى الموسيقى. فحدد هدفاً لهجومه المجتمع المعاصر، ولاسيما شرائحه العليا. وهو إذ فعل هذا كله، أضاف تهجمًا على البلد الذى لم يكن قد نال منه أى منحة سخية. ومع هذا كله، كان هدفه الرئيسى، رئيس الحكومة روبرت والبول.

والحال أن أوضاع تلك المرحلة بالذات كانت قادرة على إطلاق العنان لكل مخيلة ساخرة. فعرش بريطانيا لم تعد تشغله أسرة ستيوارت الضارية، بل ملوك أسرة هانوفر، المحترمون و «البرجوازيون». وكانت قد اندلعت ثورتان.. والزمن الجديد كان قد ولد.. بحيث إن التاجر وزوجته صارا يسيران بفخر، جنبًا إلى جنب، مع النبيل والنبيلة. كان المال والتجارة والربح سادة الموقف، بشكل لم يسبق له أى مثيل. وكانت صفقة مضاربات ضخمة تتعلق بشركة «ساوت سى بابل» قد حملت الثروة للبعض وللبعض الآخر الخراب. وكان روبرت والبول متهمًا بأنه قد صرح تصريحًا لئيمًا يقول بأن لكل إنسان ثمنه. أما المناورات التى كانت تترى فى البلاط وفى «العاصمة» وتزوير الأصوات فى الانتخابات النيابية والبلدية، والتهرب من الضرائب، فكانت كلها تجعل من تصريح رئيس الحكومة، بديهية.

ترى كيف لنا بعد هذا كله أن ندهش أمام استشراء «احتيالات» العالم الخارجي، وفي الحياة الأدبية؟ كانت روايات «البيكاريسك» الإسبانية، وهي عبارة عن حكايا لصوص وأفاقين، كانت البشير بولادة الرواية الواقعية الحديثة، وكانت قد وجدت من يتبناها في إنجلترا. وكان «أطفال المجتمع الضائعين» من مغامرين وبوهيميين ومحتالين وطلاب أفاقين، يتصرفون إما بدافع الحاجة أو طوعًا، كانوا قادرين على الاجتذاب والإرهاب وإثارة التعاطف والحذر. وهم إذ صاروا شخصيات روائية، باتوا يشكلون ترياقًا ضد الأبطال والبطلات الذين يملأون الحكايات الرعوية المقروءة آنئذ لدى كل شرائح المجتمع ومستوياته. وأولئك الأفاقون سوف يجدون عما قريب، معلمًا ذا أسلوب، كان هو الذي سيعطي إنجلترا، طائفة بأسرها من المحتالين، ذكورًا وإناثًا، دانييل ديفو. لقد كان في وسع غاي أن يتلقى دروسًا من ديفو، لكنه كان - كذلك قادرًا على العثور على نماذجه في مكان أقرب: في نيوغيت، وعبر قراءة أخبار السرقات والجرائم في «نيوغيت كالندر»، وأيضًا عبر ملاحظة صورة لندن في الرسوم الواقعية الرائعة التي كان يحققها ويليام هوغارث ثم عبر استلهامه، بشكل مباشر، عصابات قطاع الطرق الشهيرة في تلك الأيام، وأحد كبار زعمائها: جوناثان وايلد. وكانت الأوساط الأخرى لاتفتقر بالطبع لأشباه كل أولئك الأفاقين.

قدمت «أوبرا المعدمين» للمرة الأولى في مسرح «لنكولن إنزفيلد» في ٢٩ كانون الثاني ١٧٢٨. وقبل التاسع عشر من حزيران، كانت قد قدمت في ٩٤ عرضًا. ويومها قال أحدهم مازحًا: لقد جعلت هذه المسرحية من غاي (وتعني مسرورًا بالعربية) ثريًا (ريتش بالإنجليزية)، ومن ريتش (منتجها) مسرورًا!

إن حكاية السيد بيتشام، بائع الأشياء المسروقة، والانتقام الذي يمارسه ضد اللص ماكهيث المغضوب عليه بسبب زواجه من ابنة بيتشام، والفخ الذي ينصبه هذا الأخير لصهره المكروه بهدف جره إلى المشنقة، كل هذا كان بالنسبة إلى جون غاي فرصة تمكنه من كشف الستر عن المجتمع المعاصر. ومع عرض المسرحية أخذت الألسنة تشتغل وبدأ الناس يجهدون لتحديد الشخصيات الواقعية التي تتماهى معها

شخصيات المسرحية. ترى ألم يكن بيتشام هو هو روبرت والبول؟ والسيدة بيتشام أليست سيدة هى فى الأصل ذات مكانة؟ وماكهيت؟ إنه لمن المستحيل الاعتقاد بأنه مجرد تجسيد للص من قطاع الطرق، من أمثال جاك شيبارد وجوناثان وايلد. كان التشابه بين شخصيات المسرحية، وبين السادة الغارقين فى القمار وفى المبارزة وفى ضروب الاحتيال، وفى القتل أحيانًا، والذين يعيشون بفضل زواجات مربحة، أو بتبذير ثرواتهم العائلية، كان أكثر وضوحًا من أن يمر مرور الكرام. فذلك «المجتمع الضارى» الذى كان قائمًا - كان يوفر لغاى إمكانية لرسم، ليس تهريب المال وحسب، بل كذلك تهريب الكائنات البشرية.

فإذا كان بيتشام يلوم ابنته لأنها تزوجت، سرًا، من ماكهيت، فما هذا إلا لأنها، بتصرفها على ذلك النحو قد فقدت صفتها كـ «طعم جذاب» إن على ابنتى أن تكون بالنسبة لى، ماتكونه سيدة فى البلاط بالنسبة لوزير دولة، أى مفتاحًا لكل الصفقات».

ولكن بما أن الفتاة تزوجت، صار ينبغى عليها الآن أن تستغل كل ميزة ممكنة. عليها الآن أن تصبح، وبسرعة، أرملة ووارثة. والصفقة التى يديرها بيتشام «فى الأسفل» هى هى الصفقة التى تدار بنعومة وازدواجية «فى الأعلى» كما يلاحظ صاحبنا، مع فارق أساسى يكمن فى أن المسألة هنا، وبين يديه، موضوعة بين أيد أكثر نزاهة. يتساءل ماكهيت «لماذا استدارت أذرعة القانون ضدنا؟ هل نحن أقل شرفًا من بقية الناس؟ إن مانكسبه، أيها السادة، هو ملكنا بقوة السلاح وبقوة حق الغزو». إن الغدر منتشر فى العالم أجمع بحيث إن الإخلاص لم يعد قائمًا حتى داخل عصابته، وإن لصوصه، مثل حال «كبار رجال الدولة»، يشجعون أولئك الذين يغدرون بأصدقائهم. أما الطبيعة المخاتلة للتصرف البشرى، فإنها تجد خبرًا معلقًا عليها فى شخص السجان لوكيت، فهو يلاحظ أن «الأسود والذئاب والعقبان لا تعيش عصابات أو جماعات؛ فمن بين كل الحيوانات، الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يعيش فى مجتمع، حيث كل واحد يترصد جاره ويهاجمه. ومع هذا، هانحن نتجمع ونتجمع».

لكن بما أن الأمــر عبــارة عن تهكم من الأوبرا ومن خوائها، ينبغى على النتيجة ألا تكون مـأساويــة. لذا يرضى المتســول - الراوى بأن تنتهى المسرحية بأمر آخــر غير شنق ماكهيت «إن اعتراضكم، أيها السيد، عادل ومن السهل الاستجابة له. فلأنكم مجبرون على الإقرار بأنه لايهم كثيراً، فى هذا النوع من المسرحيات، أن تجرى الأمور بشكل مجرد.. إذن، فليعد السجين مظفراً إلى أحضان زوجاته».

كان قد مر قرنان، منذ العرض الأول لـ «أوبرا المعدمين» لجون غاى. وهانحن الآن مرة أخرى نعود إلى برلين، إلى «شيفباوردام» فى العام ١٩٢٨. وهاهو الرجل العازف على أورغ بارباريا قد أنجز إنشاد شكوى «القرش» (سمكة القرش) أى شكوى ماكى ميسير، أو ماكهيت، دون جوان اللصوص، وقاطع الطرقات، والعاشق والسيد والسارق. يرتفع الستار، فنجد أنفسنا فى مؤسسة جوناثان جيريميا بيتشام، خياط المتسولين والسـارقين والمحتـالين، ورجل الأعمـال غريب الأطـوار الذى يحقق أرباحه بواسطة البؤس والشفقة الإنسانيين. إنه لمن الطبيعى له أن يبدأ نهاره بنشيد. كورال صباحى» (ترى ألم يكن بريخت نفســه قد كتب صــلاة منزلية تحتوى كل أنواع التبجيلات؟). ينشد بيتشام:

«انهض أيها المسيحى السيئ/ استأنف حياتك الخاطئة أيها الكلب/ أظهر ما أنت قـادر عليه وليعنك الله/ بع أخـاك، بع - أيهـا القـذر - زوجـتك، بعـهـا يا أيهـا القـواد السافل/ والله الأب.. هل هو الريح؟/ انتظر يوم الحساب!».

لكن بيتشـام عكر المزاج هذا الصبــاح، لأن ابنتــه بولـــى وقـعت فى غـــرام ماكى ميسير، وتخطط للزواج منه. وبيتشام مشمئز من فكرة الزواج نفسه، لأن الزوجية «بيت خنازير». لكن فى تلك الأثناء، فى قلب سوهو، يتحول أحد المواخير، بأعجوبة إلى قصر كبير، وذلك شيئًا فشيئًا مع ورود قطع الأثاث التى يأتى بها شركاء ماكى، احتفالا بزواجه من بولى. ومن الضيوف المتوقعين هناك الراعى كيمبال وبراون، رئيس البوليس. عندمـا تعود بولى إلى عـائلتهـا سيكون عليهـا أن تحنى ظهرها للعـاصفـة. فيصـرخ أبوها «مادام أنك كنت من الوضـاعة بحيث تتزوجين.. هل كان من الضرورى

أن تتزوجى من سارق جياد، وقاطع طريق؟». وهو بمساعدة زوجته السيدة بيتشام، يتــآمر لكى يجعـــل من بولى أرملة وارثة، والشخص الذى يستخدمانه فى المؤامرة ليس سوى براون، رئيس البوليس، الذى كان لماكى صديقًا قديمًا. أما أخلاقية الخيانة فأمر يشرحه السيد والسيدة بيتشام فى أنشودة عنوانها «حول لا استقرارية الأمور الإنسانيـــة». فى البدايــة يعلن بيتشـــام وهو يحمل الكتاب المقدس، عن حق الإنسان فى السعادة. لكن – ويا للأسف – تلك الغريزة التى تحدو بالإنسان ليكون طيبًا، مثلها فى هذا مـــثـــل بقية الدوافع الكريمة، صارت مستلبة «لأن الظروف غير ملائمة لها». فإذا لم يكـن ثمـــة مايكفـــى لاثنين، من المؤكد» أن أخـــاك الذى يحبـــك وتثـــق فيـــه، لن يتردد عن انتزاع عينيك». ومع هذا من ذا الذى لايفضـــل أن يكون أمينًا ومخلصًا؟ وبولى تشاطر أباها هذه المشاعر «العالم بائس والإنسان شرير».

أما ماكى، وهو عبد لحواسه عادة، فإنه يتجه، بحثًا عن الترفيه المعتاد، إلى بيت الدعارة فى تورنبردج. وهناك تسلمه عاهرته المفضلة، جينى للبوليس، لكن ليس قبل أن يغنى الاثنان معًا أغنية ثنائية هى «أنشودة القواد»، التى تصف سعادة العاهرة والقواد المنزلية، وذلك على إيقاع «التانغو» الذى كان واسع الشعبية آنذاك «إننا نعيش هكذا، ستة أشهر من السعادة فى هذا الماخور الذى فيه نحافظ على أنفسنا». ويهرب ماكى من السجن بفضل لوسى، ابنة السجان، التى هى واحدة أخرى من غزواته. فيشعر بيتشام بالرعب والقلق، غير أن ماكى لايظل حرًا لفترة طويلة، بسبب طبيعته البشرية الضعيفة. وهذه المرة سوف يعدم حقًا، فيهرع المواطنون إلى مكان الإعدام حيث ينصتون إلى آخر خطاب يلقيه ماكى:

«سيداتى، سادتى، إنكم ترون أمامكم واحدًا من آخر ممثلى طبقة محكومة بالانقراض. فنحن معشر الحرفيين الصغار ذوى الأساليب البالية، نحن الذين نشتغل بآلاتنا الصغيرة فى خـــزائن الدكاكين الضيقة، قـــد فرقتـــنا المؤسســـات الكبـــرى التى تساندها المصارف. فما هو المفتاح العابـــر لكل شـــىء (الباس بارتو) بالمقارنة مع سهم الشركة المغفلة؟ مامعنى سرقة مصرف ما، بالمقارنة مع تأسيس مصرف؟

ومامعنى قتل رجل واحد، بالمقارنة مع عملية إعطائه عملاً مأجوراً؟ وعلى هذا الأساس «أيها المواطنون، سأرحل عنكم.. لقد كان بعضكم عزيزًا على. وإنه لمن الأمور التى تدهشنى كون جينى هى التى وشت بى، وفى هذا الأمر أرى أفضل برهان على أن العالم لايزال حقيراً كما هو.. حسنًا ها أنذا أسقط».

وتتلو الخطاب «أنشودة الرحمة» تبعًا لأسلوب اشتهر به فرانسوا فيون:

«يا إخوتنا فى البشرية، يا من ستعيشون من بعدنا/ إياكم أن تقسوا علينا قلوبكم/ لاتضحكوا حين تروننا شديدى النحول، لأنكم ستصبحون مثلنا..».

ويغفر ماكى للرجال وللنساء، للسارقين وللعاهرات وللقوادين.. يغفر لكل الناس، لكنه لا يغفر لكلاب الشرطة. بيد أنه، فى اللحظة نفسها التى يكون فيها ماكى واقفًا على منصة الإعدام، يقترب بيتشام ويعلن، على طريقة متسول جون غاى الراوى، بأن «فى الأوبرا على الأقل»، وكما سيرى الجمهور، ستنتصر الرحمة على العدالة» فهاهو قد وصل مندوب الملك، وليس هذا المندوب سوى براون نفسه. يحمل لماكى، غفران الملكة، ولقبًا نبيلاً وراتبًا مقداره عشرة آلاف ليرة! لقد أنقذ! وتتنهد السيدة بيتشام «اعترفوا بأن حياتنا ستكون بسيطة وهادئة، ويصل مندوبو الملك دائمًا فى اللحظة المناسبة!» ويضيف السيد بيتشام موجهًا حديثه إلى الممثلين : «ابقوا جميعًا فى أماكنكم، وأنشدوا أغنية أفقر الفقراء الذين تمثلون اليوم حياتهم.. لأن مصيرهم ، فى واقع كل يوم ، بائس بالأحرى. إن مندوبى الملك يقل ركضهم كثيراً، حين يحاول المسحوقون رد الضربات! لذا لاينبغى أبدًا توجيه ضربات قاسية لأولئك الذين يندفعون لارتكاب المعاصى.. (ويغنى الجميع يصحبهم الأرغن وهم يتقدمون إلى مقدمة المسرح):

«لا تبالغوا فى قمع الجريمة/ فقريبًا ستزول من تلقائها، لأنها محكومة بالزوال/ فكروا بليل القبر وبرده، اللذين يحيقان بكون المعذبين هذا».

إن «أوبرا القروش الثلاثة» هى عن حق نشيد أفقر الفقراء، نشيد لئيم ومرير، مؤثر وحزين، ومن بين كل الموضوعات التى تتمازج هنا، لعل الأكثر أهمية

هو ذاك الذى يعبر عنه ماكى على النحو التالى «ياأيها السادة الجميلون/ يامن أتيتم لنصحنا بأن نعيش عيشاً نزيهاً، ونهرب من الخطيئة/ أعطونا، أولا، مايسد منا الرمق/ ثم تكلموا فسنصغى إليكم/ أولا، يجب أن يعطى لكل البائسين، قطعًا من الجاتو، لتهدئ سعار جوعهم».

فيم يعيش الإنسان؟ إنه يعيش بتعذيب أخيه الإنسان، دون هوادة، وتمزيقه وحرمانه، وحتفه والتهامه، ناسياً أنه فى نهاية الأمر إنسان «الأكل أولا، ثم الأخلاق».. وهو بيت من الشعر ستردده برلين كلها خلال السنوات التالية:

ERST KOMMT DAS FRESSEN, DANN KOMMT DIE MORAL

«أيها السادة إنه أمر لايمكنكم الحيلولة دونه، فالإنسان يعيش من أعمال السوء والخطايا».

وثمة «أغنية» SONG أخرى مريرة كذلك، هى تلك التى تعبر فيها جينى العاهرة، عن مشاعر غاسلة الثياب التى يحتقرها الجميع، وتحلم باليوم الذى تصل فيه إلى المرفأ «السفينة ذات الثمانية أشرعة، والخمسين مدفعًا»، فعند ذاك سيذبح البحارة كل الذين يضطهدونها، ويذهبون بها.

فى تلك الأمسية، غادر المتفرجون صالة المسرح، وهم يدندنون صافرين باللحن الخالد الذى غناه ماكى، وبشكوى «القرش» ذى النابين البارزين، وبمدية ماكى، التى لاترى. ولعل بريخت وفايل (الملحن) لم يتصوروا أبداً أن تلك الأغنية الشاكية، ستجول العالم طولاً وعرضاً.

ماهو رأى أول المتفرجين، الحقيقى، بذلك العمل؟ هل كانوا يرون فيها مسرحية هزلية؟ عملا جاداً؟ أوبرا حقيقية؟ أو مجرد مسرحية ناضجة يمكن مقارنتها ببقية مسرحيات الموسم، بما فيها من «كيتش» معتاد، كالمسرحية التى كانت تقدمها مارلين ديترش غير القابلة للتقليد، أو كمسرحية «فيكتوريا» لماكس رينهاردت؟ كانت «أوبرا القروش الثلاثة» عملا مظفراً. وقدمت أكثر من ألف مرة.

أما النقـاد فإن ردود فعلهم تراوحت بين التهليل الصاخب، والذم العنيف. هذا بينما رأى اليمين فى المسرحية «بولشفية طبقية» و «جنونًا بولشفيًا».

لقد كانت المسرحية من الثراء بحيث رأى فيها كل واحد مايريده؛ فهى بالنسبة إلى البعض نزول جرىء إلى حضيض الجريمة والدعارة، وبالنسبة إلى البعض الآخر، كانت المسرحية حافلة بعناصر اللؤم والقباحة، وتستخدم كلمات وموسيقى متطايرة الشرر. أما التنديد بالإنسانية فكان أكثر عمومية من أن يمس شخصًا بمفرده؛ فكل متفرج كان بإمكانه أن ينظر إلى جاره نظرة فريسية ويهمهم.. أما دعوات بيتشام إلى التسامح والرأفة فكان بالإمكان قبولها من دون عناء. ثم كيف يمكن للمرء ألا يوافقه حين يعلن عن «عبثية الجهد البشرى»؟

«يعيش المرء كما يحلو له. لكن هذا ليس بالشىء الكثير (...) لأن مايؤسف هو أن الإنسان ليس من الملعنة بما يكفى هذه الحياة/ فى كل مكان مخاتلة وغش يمتلئ العالم بهما».

ترى هل أقام أولئك المتفرجون خط تواز بين حياتهم التى يعيشونها خارج المسرح، وبين ماشاهدوا على الخشبة؟ استغلال بيتشام للرأفة والرحمة بوصفها مصدرًا للدخل، تعاونه وتعاون ماكى مع الشرطة، صنوف الغدر المتبادلة.. ترى ألم ير الجمهور أن فى الأمر تنديدًا بأخلاقه البرجوازية؟ ولم ير فى ماكى، «السيد» صورة لسادة آخرين أكثر احترامًا يعرفهم، ولهم شركات، هى بدورها مشبوهة، مهما كان ظاهرها مدعاة للاحترام؟

إذا لم ير الجمهور كل هذه الأمور، فاللوم لا يقع كليًا عليه. فكيف كان له أن يكون واثقًا من أن المشاعر المعبر عنها فى المسرحية ليست مشاعر بريخت، بل هى تعكس أحوال المجتمع البرجوازى الذى يعيش الجمهور فى ظله؟ هناك اثنان بريخت، (بريختان) فى الواقع، فى «أوبرا القروش الثلاثة» والاثنان يتقاطعان: هناك أولا، العدمى الهرطوقى، الآتى من أدغال المدن، ثم هناك الماركسى المبتدئ، الذى يجهد لإقامة تواز بين مناورات ومؤامرات وخيانات ومخاتلات الحضيض من جهة،

وبين الجور والفساد المستشريين لدى الشرائح العليا، المدعية للاحترام ظاهرياً. على أى حال، هل كان بالإمكان النظر جديًا إلى ماكى بوصفه نموذجًا للبرجوازى المعاصر «النهم»؟ وماهو المحتوى الاجتماعى الذى يمكن العثور عليه فى الإيعاز النهائى القائل «لاتبالغوا فى قمع الجريمة، لأنها ستزول قريبًا.. فهى محكومة بالزوال!» إنه ليس ثمة شىء هنا من شأنه أن يثير المتفرج، اللهم إلا إذا كان قد تملك، مسبقًا، من الوعى الاجتماعى مايكفيه ليعلم أن بالإمكان وضع حد للظلم.

يعترف بريخت، نفسه، بما فى مسرحيته من إبهام، ولقد بذل جهده بعد ذلك، عبر ملاحظات كثيرة، لتوضيح المناخ بإلحاحه على التشابه الحميم القائم بين شخصية ماكهيت والبرجوازى الحديث. إن ماكهيت ينبغى أن يمثل «عن طريق الممثل الذى سيعرف كيف يؤدى دوره تحت سمات برجوازية جلية»، فهو ينبغى عليه أن يحوز على أخلاق البرجوازى المنتظمة، وعوائده «ذات السمة المهووسة» مثل تلك العادة التى تقوده «إلى مبنى ما فى نورنبريدج»: «ينبغى على الممثلين أن يتفادوا تقديم اللصوص وكأنهم مجموعة من أولئك الأفراد الكئيبين ذوى الوشاح الأحمر، الذين يملأون المعارض والأسواق ولايود أحد أن يشرب بصحبتهم ولو قدحًا واحداً. لأنهم بالطبع أناس يفرضون أنفسهم، يميلون إلى السمنة عموماً. وجميعهم دون استثناء ، مهذبون خارج عملهم».

بيد أن «أوبرا القروش الثلاثة» شكلت رغم سوء الفهم والإبهام، خطوة كبرى إلى الأمام بالنسبة إلى «بعل» وإلى «طبول فى الليل». ونادرة هى الأعمال المعاصرة لها، التى تعكس بوضوحها، بعض سمات سنوات العشرين؛ فالواقع أن سخريتها الحادة، وتهكمها من العواطفية المعتادة فى الأوبرا، ومافيها من ظواهر تتناقض مع البواطن، كلها تأتى لتستجيب لمتطلبات المرحلة المعادية للعواطفية. وكان بريخت قد أحل محل النص التقليدى، الخالى غالبًا من المعنى، نصًا يمكن إدراكه بسهولة، بالغ الشاعرية.. لكنه فى الوقت نفسه واقعى، ومموضع فى إطار معاصر. وهو حاول، كذلك، أن يخلق لدى المتفرجين حالة من «البعد النقدى» ليحلها محل المبدأ الذى اعتاد

«إعطاء الأفضلية للعواطف». ولقد استخدم لهذا عدداً من الإجراءات (التى سيلخصها لاحقًا تحت اسم «التغريب»): تناقض زمنى مقصود بين الكلمات والموسيقى الرائعة التى وضعها كورت فايل، أو الفصل بين مختلف عناصر الرواية، كالفصل بين الحركة و «الأغنية»، واستخدام لافتات تحمل كتابات مستقاة من الكتاب المقدس، أو شعارات، توجيه الحديث مباشرة إلى الجمهور، ثم، وهو الأمر الذى لايمكن اعتباره الأقل أهمية «الانقلاب الشامل الذى أحدثه فى الإطار الموسيقى. فى كل لحظة كان المتفرجون يعرفون أنهم موجودون فى مسرح.. ومع هذا ظلت على حالها تلك العلاقة التقليدية مع «سنغشبيل» موزار، ومع الكوميديا الفولكلورية النمساوية (فيينا)، ومع الكاباريه والفودفيل الفرنسيين، اللذين لم يكونا قد فقدا أى شىء من سحرهما.

إذا كانت ذهنية رامبو تهيمن على عالم «فى أدغال المدن» الوحشى، فإن «أوبرا القروش الثلاثة» وصعاليكها يعيشون فى ظل فرانسوا فيون. كان بريخت معتاداً على اقتباس أشياء من أعمال الآخرين فى أعماله، ولقد أدخل إلى هذه الأوبرا، عدة أبيات من فيون، بترجمة ك.ل.آمر. والواقع أن الناقد ألفرد كير لم يستغرق وقتًا طويلا قبل أن يدرك تلك «السرقة الأدبية». فهو فى مقالة نشرها فى «برلينر تاغبلات» فى الأول من أيلول ١٩٢٨، أى إثر العرض الأول، أثنى على العمل، قائلا إن هذه المسرحية الطليعية جعلته يمضى «أمسية رائعة». فالأغانى الشاكية سرته كثيراً. لكنه، مع هذا تساءل، بحدة ذهن نادرة، عما إذا لم يكن بريخت - بالمقارنة مع أوبرا غاى - قد ضحى بالأسلحة الخاصة بالنقد الاجتماعى - وتخلى عن إمكانية «إصابة الواقع الملتهب، فى الصميم»؟ أو لم يعمد إلى التخفيف من نظريته عبر إعطائها «محتوى ملحميًا بشكل غامض»؟ ثم، فى العام ١٩٢٩ بعد نشر «أغانى أوبرا القروش الثلاثة»، تحدث كير بصخب عن السرقة الأدبية: فهو اتهم بريخت بأنه لم يكتف بنسخ ترجمة آمر لفيون، بل نسخ كبلنغ أيضاً. لكن الفضيحة لم تكن أمراً جديداً فى حياة بريخت، فرد على ناقده بعدوانية متميزة فى عدد تموز ١٩٢٩ من «داى شون ليتراتور» قائلا:

«لقد لاحظت صحيفة برلينية، مع شيء من التأخير، بأن اسم المترجم «آمر» لم يرد فى طبعة كيبنهوير من «أغانى أوبرا القروش الثلاثة» كما نسى اسم فيون، على الرغم من أن ٢٥٠ بيتًا فقط، من أصل ٦٢٥ بيتًا يضمها النص، تتشابه مع ترجمة آمر الممتازة. لقد سئلت تفسيراً. لذا أصرح، صدقًا، بأننى – للأسف – قد نسيت إيراد اسم آمر. وهو ما أفسره بأنه ناتج عن إهمالى المعتاد فى مسألة الملكية الأدبية».

وتلا ذلك تعليقات حول نظرية «السرقة الأدبية»، ليصرح بعدها بأن هذا النوع من الاتهامات يشكل مضيعة وقت مفضلة لدى البرجوازية التى تتهيب كثيراً، فى العادة، بشأن قضية «الملكية». ويذكر بريخت هنا، بالاستفاضة التى كان شكسبير يرضى بها «بتبنى كل مايقال على الخشبة» على أى حال، أضاف بريخت، مايهم إنما هو الخطوط الكبرى للمسرحية، تلك الخطوط التى لايمكن استعارتها بأى حال.

ومن سخرية القدر أن الفضيحة أدت إلى دفع الجمهور للاهتمام مجدداً بترجمة آمر، التى كانت قد نشرت فى العام ١٩٠٨، والتى طبعت هذه المرة من جديد، حاملة – على سبيل المقدمة – إحدى سوناتات بريخت:

«هاكم، على ورق قابل للتلف مترجمة، تلك الوصية التى لاتتلف، والتى توزع القذارة والربح.. اقرأوها، ألستم، أنتم، وارثيها؟».

لقد صار بالإمكان الآن، ومقابل ثمن قدح من الويسكى، شراء تلك النقاط العلقمية. والناس أحرار فى أن ينالوا منها قدر ما يشاءون «ترى أين يمكنكم مقابل سعر كهذا، أن تجدوا هذا القدر الذى يمكن نهبه ؟ أنا شخصيًا، لست فى وضع يمكننى من إنكار هذا..».

على أثر تلك القضية الصغيرة، عثر بريخت على محام له غير متوقع، فى شخص كارل كراوس، أحد كتاب عصره الأكثر موهبة وقوة، وكان مديراً لصحيفة ثورية تصدر فى فيينا عنوانها «داى فاكل» (وكان تقريبًا محررها الوحيد)، وكان كراوس يكره كير

منذ زمن طويل، لذا رد على «فضائحه» قائلا «بإصبعه الصغير الذى به استولى على نحو ٢٥ بيتا من فيون كما ترجمه آمر، يبدو بريخت هذا أكثر أصالة من ألفرد كير، ذلك ألفرد الذى يلاحقه كظله».

ومن الواضح، أن بريخت لم يفلت مع هذا من السخرية، ولاسيما تلك التى استثارها الهزلى كورت توشولسكى الذى كتب:

«من كتب هذه المسرحية ؟ إنها بقلم برتولت بريخت/ أجل.. لكن من كتبها؟».

والحال أن بريخت، لو كان قد عرف رباعية كبلنغ التالية، لكان من شأنه أن يستخدمها خاتمة للقضية:

«عندما كان هوميروس يعزف على معزافه/ كان ينصت إلى الناس ينشدون فى البر والبحر/ وكل ماكان يعتقد أن بوسعه الاستفادة منه/ كان يستعيره - تماماً مثلما أفعل !».

من ناحية أخرى أثنى هربرت جرنغ، على المسرحية فى صحيفة «بورصن - كورير» (١ أيلول)، واصفًا إياها بأنها «تنادى بعالم جديد، تنسحق فيه الحدود بين التراجيديا والفكاهة. إنها انتصار الشكل المفتوح.. لقد انتزع بريخت اللغة، وفايل الموسيقى، من عزلتهما. وهذه المرة أيضاً، هانحن نسمع فوق الخشبة، تلك العبارات التى ليست إلا عبارات أدبية ولا عبارات مستهلكة، وإلى تلك الموسيقى التى لاتستند لا إلى الألحان ولا إلى الإيقاعات البالية».

لقد حملت «أوبرا القروش الثلاثة» المجد لقادمين جدد من أمثال لوت لينيا، كما أضافت مزيداً إلى شهرة آخرين، كانوا قد عرفوا سابقًا، من أمثال إريك بونتو، كورت غيرون، كروما باهن، أرنست بوش، كارولا نيهيير روزا فالتى وهرمان تيمنغ. ولقد كان نجاح المسرحية، مع ما يواكبه من انتقادات وشتائم كالمعتاد، كبيراً فى ميونيخ ولايبزغ وبرا غ وريفا، ككبره فى برلين. وبالنسبة إلى بريخت كانت الأمور، إذن، على خير مايرام. وهاهو للمرة الأولى فى حياته يكسب مالا، حقًا. لكنه، مع هذا، لم يغير من عاداته

ولا من ثيابه المتواضعة التى كان يرتديها حتى فى حفلات الاستقبال الرسمية السوفييتية، حيث كان لايكف عن الحديث عن «المسرح، كما يروى صديقه فيلاند هرتسفيلده ! .

كانت «أوبرا القروش الثلاثة» لبريخت، وموسيقاها التى وضعها كورت فايل، هجوما موجهًا، ليس ضد المجتمع وحسب، بل كذلك ضد المسرح نفسه، وضد الأوبرا بشكل خاص. و«هكذا خلق نوعًا فنيًا جديداً»، كما يكتب فايل. ولقد سبق لنا أن رأينا كيف أن عمل بريخت الأدبى كان على الدوام مرتبطاً بالموسيقى، بشكل أو بآخر. وفى المجال الموسيقى، كان ذوقه بريختيًا صرفًا: أى متطرفًا، متحيزاً، وغريبًا. كان يصاحب قصائده وأغنياته على القيثار، تبعًا لجمل موسيقية يبتكرها بنفسه. وذلك «الشريان» الشعبى الذى كان يحمله فى داخله، لن يهجره أبداً. لكنه كان ذا أفكار طريفة حول العلاقة بين الموسيقى والنص، وتلك الأفكار طبعت الموسيقيين الذين كان يشتغل معهم، مهما كان تكوينهم وسابق أعمالهم. ويقيناً، إن واقع كونه قد اجتذب إليه أناسًا على موهبة كورت فايل وهانس إيسلر وبول هندميث، وبول ديساو، وأنه فى معظم الأحيان كان يجد أرضية للتفاهم المشترك، ونوايا وأهدافًا مشتركة، يقول الكثير حول الطابع الملموس والمقنع لنظرياته وقناعاته الجمالية. وذلك لأن معاونيه كانوا فى معظمهم ينتمون إلى المدارس والتيارات الأكثر حداثة.

كانت الحياة الموسيقية فى سنوات العشرين مشرعة أمام كل الاندفاعات والتيارات الجديدة، ويمكننا أن نقول بأن فى ذلك المجال أيضاً، كان عقد العشرينيات فى طريقه ليكون الأكثر إبداعًا وتنشيطاً للأذهان خلال القرن كله. وفى هذا الميدان كما فى ميادين أخرى، لعبت أميركا دوراً أساسيًا بموسيقى الجاز، والأغانى الزنجية الروحية، وإنجازاتها التقنية. صحيح أن بريخت لم يكن على توافق مع عدد من الملحنين من أمثال شوينبرغ بـ «بيارو القمرى» وآلين برغ بـ «فويتسيك». لكنه كان مستعداً لقبول التأثيرات الموسيقية الأميركية، وكان يشعر نفسه شديد القرب من الموسيقيين الذين امتصوا اللكنة الأميركية. وكان الباب قد فتح، قبل ذلك، على يد الفرنسيين:

فقد سبق لكوكتو أن كتب نصوصاً للغناء على النمط الأميركى. ووضع ميلو قطعة باليـة ترقص على أنغـام الجـاز الزنجى عنـوانها : «خليقـة العالم»، أما الروسى إيفـور سترافنسكى فكان يستخـدم الجـاز، بـدءاً من العـام ١٩١٨، فى أعمـال كـ «حكايـة الجنـدى». وهو نفس ما فعله النمساوى أرنست كرينك فى العام ١٩٢٧ بصـدد أحـد أعمـاله. وكانت «الرابسودى الزرقـاء» لجـورج غرشوين (١٩٢٤)، قد سحرت أوروبا بأسرها.

وبدافع من بول هندميث وهاينريش بوركارد، كانت مهرجانات للموسيقى الجديدة قد نظمت فى دونا وشنغن فى العام ١٩٢١، وشارك فيها موسيقيون ألمان وأجانب. والتأثيرات نفسها مورست فيما بعد فى بادن - بادن. وفى هذه المدن لعبت فى العام ١٩٢٧ مغناة «ماها غونى» - المعروفة باسم «ماها غونى الصغيرة» - التى كانت أول عمل مشترك بين بريخت وكورت فايل.

أما واقـع أن عـدداً كبيـراً من تلك النتاجات سرعان ماتبدى قصير العمر، بقدر ماهو مثير، فأمر لاينقص من أهميتها العامة ولا من تأثيرها. وكان من آثارها أنها قربت بين المثقفين والآخرين، واستخدمت تقنيات جديدة كالسينما والراديو، وأدخلت «الموسيقى النفعية أو الوظائفية» كما أدخلت «الموسيقى الجماعية» تحت رعاية بـول هندميث بشكل خاص. فعند ذلك كانت تؤلف مقطوعات لتنفذ على يد مجموعات من المنفذين، الهواة فى أغلب الأحيان، من ذوى القدرات والأعمار المختلفة، ثم كانت تُلصق بها نصوص، إذا ماتبدى هذا الأمر ضرورياً. كان التقديم الفنى والتعليم يسيران جنباً إلى جنب.

فى هذا يكمن أصل المسرحية التعليمية، التى سيجعلها بريخت ميدانه المغلق عليه، خلال السنوات المقبلة.

كان فايل واعياً بالمستتبعات الاجتماعية لهذه الحركة، كما كان يعى أهمية تعاونه مع بريخت.. فكتب يقول «فى زمن التعقيد المتنامى، كان الجاز يبدو بوضعه نمط التعبير الفنى الأكثر سلامة وقوة، فهو - بفضل أصوله الشعبية - سرعان ما صار موسيقى شعبية عالمية، تمارس أوسع تأثير ممكن».

ولقـــد لاحظ فـايل أن «أوبرا القـروش الثـلاثة» وهى إنتـاج من نـوع جـديـد، جـاءت فى لحظـة مناسبة، سواء من زاوية نظر المبدعين أو من زاوية نظر الجمهور. وقال فى نص آخر: إن الأصل والطبيعة الأرستقراطيين للأوبرا جعلاها غير قابلة للانتـقال إلى خشبة المسرح. أما بريخت وعمله فكان يمثل عـودة إلى الجذور، فالموسيقى هنا وضعت لكى يغنيها الممثلـون، أى أنـاس لم يحترفـوا الغنـاء. وعلى هذا النحو ولد ذلك اللون الجديد.

بعد ذلك ببضع سنوات، علق بريخت بدوره على الطابـع الثورى لذلك العمـل الذى كان يرى فيه برهـانًا ناجحًا على ما كان ينبغى أن يكون المسرح «الملحمى» «كان ذاك هـو أول تطبيق لموسيقى مسرحية تكون متوافقة مع وجهة النظر الجديدة. أما تجديدها الأكثر إدهاشًا فكان فى الفضل الكلى للعناصر الموسيقية عن العناصر الأخـرى: فلقد تبين لنا فـورًا هذا الأمر، بعد أن وضعنا الأوركسترا على الخشبـة فى مكان مرئى. ففى لحظة أداء الأغنيات، كانت الأضواء تتغير ليضاء موقع الأوركسترا، بينما تظهر على الشاشة عناوين مثل «حول عبث الأمور الإنسانية».. وكان الممثلون يبدلون من مواضعهم قبل كل أغنية.. بشكل كانت تساهم معه الموسيقى فى فضح الأيديولوجيا البرجوازية، لأنها - أى الموسيقى - كانت تؤدى بأسلوب مؤثر، ولاتترفع عن الإغراءات التخديرية المعتادة».

إن ما يتحدث عنه بريخت هنا إنما هو «الأثر التغريبى» Verfremdunes Effeet الذى يتم الحصول عليه بفضـل تناقض موسيقى فايل التقليدية فى ظـاهرها وإنما الأصيلة بشكل مدهش، مع الطابع شبه الوحشى للحوار أو للكلمات : تناقضًا كان يفاجئ الجمهور ويحثه على التفكير.

- ١٠ -

ماها غوني. مدينة الحلم. ١٩٣٠

في معرض حديثه عن السنوات ١٩٢٧ - ١٩٣١ تمكن أحد المؤرخين من أن يلاحظ الأحداث المهمة التالية:

في أكتوبر (تشرين الأول» من العام ١٩٢٧ تلقى الرئيس هندنبرغ هدية من مجموعة من اليونكرز، ومن الصناعيين المعترفين بفضله، هي عبارة عن أراض في نيودك. وفي العام التالي، أي في آب ١٩٢٨ توجه وزير الخارجية، ستريسمان إلى باريس ليوقع ميثاق كيلوغ، الذي ينص على تخلي ألمانيا عن اللجوء إلى الحرب. وفي باريس أخذ الناس يصرخون في الشوارع جذلين «يعيش ستريسمان؟ يعيش السلام» غير أن كل الناس كانوا يعملون، دون أية رغبة في الاعتراف بهذا، بأن ألمانيا تتسلح مجدداً وفي السر. وحين كشفت في نيسان ١٩٢٩ الصحيفة الليبرالية «داي فلتبوهنه» عن واقع أن سلاح الجو كان يجدد أسلحته، سراً وبصورة غير شرعية، منذ العام ١٩٣١ حكمت أحد محاكم لايبتزغ، على رئيس تحريرها كارل أوسيتزكي، وعلى الكاتب فالتر كريزر، بتهمة «كشف الأسرار العسكرية، والخيانة العليا». ويقول الجنرال الإنجليزي ح.هـ مورغان بأن حكومات الحلفاء، ودوائر الرقابة التابعة لها، كانوا - على الأرجح - عالمين بما يجري، لكنهم فضلوا غض النظر.

في العام ١٩٢٩ منعت الحكومة الاشتراكية إقامة مظاهرات الأول من آيار. وتلقى عمال برلين «أمراً بالتفرق» وفتح البوليس النار موقعاً خمسة وعشرين قتيلا،

وستة وثلاثين جريحاً بحالة الخطر. وفى ٤ آيار ١٩٢٩ أصدر رئيس البوليس البروسى، الاشتراكى زورغيبل، أمراً لسكان الحى العمالى فى برلين ينص على أن «بين التاسعة مساء والرابعة صباحاً، يمنع السير والتجول فى كافة الشوارع المذكورة أسفله.. أما خلال النهار فليس من حق أحد أن يتوقف طويلا فى الشوارع المذكورة أو على الشرفات أو فى الزوايا أو الدهاليز». وكتبت صحيفة «هامبورغ ناخريشتن» «بإمكاننا أن نذكر قراءنا بكلمات نابوليون القائلة بأن مقابل كل متمرد يقتل، ثمة مائة ألف مواطن ينقذون. فإذا ماحدث للنسبة أن انعكست، بدلا من حدوث ألوف الاعتقالات وسقوط بضعة قتلى، فإن بوسع الطبقات المتوسطة أن تثق بالحكومة الحالية» وكانت تلك «الحكومة الحالية» تضم المستشار هرمان مولر، والوزير سفرنغ، ورئيس حكومة بروسيا أوتو براون ووزير الخارجية البروسية غرزنسكى، وجميعهم اشتراكيون. ففى انتخابات آيار ١٩٢٨ كان الاشتراكيون والشيوعيون قد فازوا، معاً بمائتى مقعد، فيما فاز القوميون - الاشتراكيون بأربعة وخمسين. وفيما يلى جزء من حوار دار فى آب ١٩٢٨ بين وزير الخارجية الفرنسى أرستيد بريان، ونظيره الألمانى غوستاف ستريسمان:

«**بريان:** إن ما يقلقنى هو المنظمات القومية فى ألمانيا. فما هى تلك «الشتاهلهلم»؟

«**ستريسمان:** الواقع أن ليس لها أية أهمية من الناحية العسكرية.. ثم إنه من الممكن اعتبار «الشتاهلهلم» منظمة رجعية.. كل مافى الأمر أن أعضاءها يريدون لوناً، وفرحاً، وحركة.. ومن هنا جاء اسم حركتهم.

«**بريان:** ذلكم ما اعتقدته. فمن الطبيعى أن الإنسان يجد لذة حين يضع على رأسه طاسة من الفولاذ ويتصرف كمحارب كبير. إننى لا أعزو أية أهمية جدية لكل هذا».

فى تشرين الأول ١٩٢٩ كان إفلاس وال ستريت، المريع.. وبسرعة كان بالإمكان إدراك نتائجه فى كل مكان. وفى آذار ١٩٣٠ صار هاينريش بروننغ مستشاراً لألمانيا، وقال فى خطابه أمام الرايخستاغ «سيداتى سادتى، أرجو منكم عدم محاولة زج اسمى

فى أحـــداث ٩ تشرين الثانى ١٩١٨.. دعونى أكمـــل.. أين ترانـــى كنت فى التاسع من تشرين الثانى؟ لقد كنت ياأيها السادة على رأس جنود مجموعة فنزلفلد التى شكلت لسحق الثورة».

أما نتائج انتخابات الرايخستاغ فى ١٤ أيلول ١٩٣٠ فأعطت الأرقام التالية: الاشتراكيـون ١٤٣ مقعـداً، الشيوعيـون: ١٠٧ مقاعـد، القوميون - الاشتراكيون ٧٧ مقعـداً. وهـؤلاء الأخيرون تمكنوا من جمع ستة ملايين ونصف المليون صوت. وفى ١٦ تشرين الأول تكتب صحيفة «فولكشير بيوباختر» «لقد اتخذ الرايخستاغ القرارات التالية: ستتم مصادرة كل ممتلكات المصارف وعمالقة البورصة، سواء أكانوا من اليهود الشرقيين أم من الغرباء الآخرين.. وذلك لما فيه مصلحة الشعب الألمانى.. وكل من المصارف الكبرى، بما فيها المؤسسة المسماة «رايخسبانك» ستصبح على الفور ملكًا للدولة».

فى كانون الثانى ١٩٣١ كان فى ألمانيـا ٤ر٧٦٥ر٠٠٠ عـاطـل عن العمل. وبإمكان المـرء أن يكون واثقـاً من أن بريخت كان شديد القلق إزاء تلك الأحـداث. ويروى فريتز سترنبرغ، عالم الاجتماع الذى كان قد صار من أصدقاء بريخت المقربين، رغـم أنـه لم يكن متفقًا معه على الصعيد السياسى، يروى أنه مع تزايد حدة الوضع فى العام ١٩٣٠ ومع تصاعد التوتر العام.. كان بريخت يزداد يقظة يومًا بعد يوم. ويكتب سترنبرغ:

«كان قد سألنى إعطاءه بضعة كتيبات تحوى كتابات لماركس وإنجلز. وذات يوم أنبأنى عن حصوله على خمس نسخ من «البيان الشيوعى» ومن «طريق الاشتراكية» لإنجلز، ومن عـدد من النصوص الماركسية الأخرى، ومنها كتاباتى، وأنه وضع كل هذا فـوق أحـد الرفوف. لقد كان بريخت فى تلك الآونة مشهوراً إلى درجة أن الكثير من الكتاب الشبان كانـوا يأتونـه سائلينه النصـح، أو رأيه حـول مسرحياتهم، فكان يدعوهم إلى بيته، كما يقول لى، ليريهم الرف المنوه به، سائلا إياهم عما إذا كانوا قد قرأوا هذا الكتاب أو ذاك.. وحين كان جوابهم «نفيًا»، وهو هكذا فى معظم الحالات،

كان يقول لهم: إذن سأهديكم إياها. فإذا ما قرأتموها وظللتم واثقين من جدية مسرحيتكم.. عودوا لأراكم».

ولقد كان سترنبرغ حاضراً مع بريخت عند اصطدام العمال بالشرطة فى الأول من آيار ١٩٢٩ وعن تلك الحادثة يقول سترنبرغ:

«من نافذتى (فى كوبلانكشتراس) - وكنت أسكن فى الطابق الثالث - كنا نراهم بوضوح (العمال والشرطة). كان بريخت واقفًا إلى جانبى عند النافذة.. ورأى كيف أخذت الشرطة تفرق المتظاهرين وتلاحقهم. ولحد علمنا كان هؤلاء عزلا من السلاح.. لكن الشرطة لم تتوقف عن إطلاق النار. فى البداية اعتقدنا أن الطلقات لاتعدو أن تكون طلقات إرهاب.. لكننا سرعان ماشاهدنا متظاهرين عدة يسقطون على الأرض ثم ينقلون على المحامل. وإذا كانت ذاكرتى طيبة كان ثمة عشرون قتيلا فى برلين. أما بريخت، فإنه لدى سماعه صوت الطلقات ولدى مشاهدته للبشر وهم يتساقطون، شحب وجهه بشكل لم يسبق لى أن لاحظته لديه.. ويبدو لى أن تلك التجربة كانت واحدة من تلك التجارب التى أدت به إلى الشيوعية.. بعد ذلك بفترة، كنا نقطع شوارع برلين فى السيارة، وعند الحواجز كان رجال الشرطة يبدون إزاءنا لباقة غير معتادة.. لمجرد أن معنا سيارة، ولأننا - كما قال لنا أحد رجال الشرطة - لسنا من الرعاع. أما أن يصف البوليس بـ «الرعاع» أولئك العمال الذين كانوا يتظاهرون لمناسبة الأول من آيار، فأمر لن ينساه بريخت أبداً. وهو حتى بعد عشر سنوات وحين كنا سوية فى المنفى، كان يتذكر تلك الحادثة».

سعيًا من بريخت وراء تجديد النجاح الذى حازه مع «أوبرا القروش الثلاثة» اندفع مع إليزابت هاويتمان فى مغامرة جديدة قوامها إبداع مسرحية عنوانها «نهاية سعيدة». غير أن تلك «المغناة» سرعان ماتوقف عرضها بعد ليلة الافتتاح فى أيلول ١٩٢٩ تبعًا لقرار وجيه دون شك. فإذا نحن صدقنا ماتقوله إليزبيت هاويتمان، ستكون هى التى كانت أول من لفت نظر بريخت إلى الإمكانيات المسرحية التى يحملها فريق «جيش الخلاص» الذى هو عبارة عن تنويع آخر على الموضوعة

الأميركية. ومهما كان الأمر من الواضح أن الربط بين لصوص «أوبرا القروش الثلاثة» وعمليات النجدة الربانية التي يمارسها جيش الخلاص، أمر فيه الكثير من الإغراء. فقبل كورت فايل بتلحين الأغنيات.. وبدا كل شيء وكأنه سيقود العمل إلى النجاح، مع فريق مكون من كارولا نهير وهيلينا فابغل وأوسكار هومولكا وبيتر لوري، وكورت غيرون. ولقد زاد في الطين بلة أن تلك المسرحية التعيسة التي هي عبارة عن خليط، أعلن أنها مقتبسة عن قصة أميركية، من تأليف أميركية ما، تدعى دوروتي لين.

في هذه المسرحية هانحن في شيكاغو مجدداً. وأمامنا المحتالون يتجمعون في مرقص «بيلي كراكر»، تحت رئاسة «السيدة ذات الثوب الرمادي» المعروفة كذلك باسم «الذبابة»، وذلك من أجل رسم خطة لسرقة أحد المصارف. وفجأة تصل إلى مركز الجور الأميركي، ذاك هاليولويا ليليان، من جيش الخلاص، التي كرست حياتها لدفع الخطاة للتوبة.. وهذه في لحظة من لحظات اللاوعي، تشرب ثلاثة أقداح من الويسكي، وتنشد أغنية استفزازية هي «نشيد البحارة»، مما يجعلها تخسر وظيفتها. وفي اللحظة المناسبة تتمكن من دفع بيل كراكر للتوبة.. ترى هل علينا هنا أن نواصل رواية الظروف التي تعيد فيها «الذبابة» اكتشاف زوجها (رئيس البوليس السابق) الذي كان قد اختفى منذ زمن؟ ولنضف على أي حال إلى هذا كله حفنة من الاغتيالات، لنخلص إلى عملية إعادة اعتبار عام للمجرمين بناء على موعظة تلقيها الذبابة (آه ياروح ماكهيت)، وتصرح فيها بأن الأزعر ذا القدم الصغيرة هو من بقايا الماضي، وأن الوقت قد حان لقيام عصابات كبيرة الحجم تحل مكانه، ولنضف إلى هذا كله، ذلك النشيد الكورالي الذي يرسم صوراً متنورة ل «قديسي» جيش الخلاص من أمثال القديس فورد والقديس مورغان والقديس روكفللر.. وهو نشيد يأتي أشبه ب «تسبيحة» لمجد الأثرياء «اللهم أعط الثروة للأثرياء، اللهم أعطهم الفضيلة أيضاً، اللهم أعط الذين يملكون، أعطهم المدينة والدولة». فإذا أضفنا هذا كله ستكون لدينا فكرة طيبة عن هذه المسرحية المستحيلة!

والحال أن تلك المسرحية كان من شأن النسيان أن يطويها تماماً، لولا أغنيات كورت فايل المتميزة «أغنية بلباو» التي تتثنى على «مرقص بيل» حيث يمكن للمرء أن يحصل، مقابل دولار واحد، على الصخب والحلم اللذين يرغب بهما، و «أغنية سورابابا جوني» بابتذاليتها المقصودة المقتبسة من اللازمة الموسيقية التي يعزفها أرغن باربريا (على النمط الاميركي) «لاقلب لك ياجوني، وأنا أحبك حقاً» وأخيراً «أغنية البحارة» الفاضحة (التي تغنى على طريقة «ماندالاي») والتي تقول فيها ليليان بلهجة ساخرة «هاللو.. إننا راحلون إلى برمانيا، حيث تنتظرنا الحياة الرغيدة» وحيث لن نعود بحاجة لا إلى إله ولا إلى احترام. لكن هاهي العاصفة تنذر بالاندلاع، ويبدأ المركب بالغرق «الآن انتهى زمن عبارات الظفر.. بإمكان المرء أن يعاند مادام أن العناد في مقدوره، وبعد ذلك أمام عرش الرب، لايعود عارفًا كيف يضم وركيه». «أجل أجل، البحر أزرق، شديد الزرقة – والأمر على مايرام طوال الوقت. لكن هذه المرة حين تنتهي الأعمال، لا يعود بالإمكان شيء ، لكي يبدأ كل شيء من جديد..».

بعد تلك المسرحية كانت مسرحية أخرى بعنوان «سقوط الأناني يوهان فاتزر» التي تبدو أكثر وعداً، على الرغم من أنه لم يتبق لنا سوى أجزاء منها. وتلك المسرحية التي كتبت لمسرح بسكاتور، أعلن عن تقديمها في موسم ١٩٢٩– ١٩٣٠ مع مسرحية أخرى لبريخت لم تر النور أبداً: «لاشيء من لاشيء». وتشير أجزاء «فاتزر» كما يبدو إلى أن بريخت كان ينوي أن يجعل منها معادلا لـ «طبول في الليل» ويعالج فيها مشكلة سوف تشغل باله أكثر فأكثر خلال السنوات المقبلة: مشكلة تحويل الفردي إلى كائن اجتماعي. ففي المسرحية لدينا يوهان فاتزر، وثلاثة من رفاقه الجنود، ينتمون معًا إلى كتيبة مدرعات، وهجروا الجيش هاربين قبل انتهاء الحرب.. والآن هاهو فراتزر متشرد في مدينة موهلهايم، بحثًا عن طعام له وللآخرين. وهو في الوقت نفسه يبحث لدى السكان عن أمارات تعب واستياء، إن لم يكن أمارات تمرد، لكنه لايعثر على أية أمارة. بل وإن النسوة اللواتي يقفن في الصف للحصول على الخبز ينعتنه بـ «المخبر» و «المستفز». صحيح أن ليس في وسعنا العثور على فكرة واضحة عن المغزى

الذى ستتخذه المسرحية، لكن الأجزاء التى نعرفها، والتى تتمتع بقوة درامية وشاعرية كبيرة، توحى لنا بأن «الأنانى» فاتزر، يعرض للخطر أمن رفاقه المختبئين، بتصرفاته فى المدينة، وأن عليه الآن أن يبرر تصرفاته تلك (بلهجة تذكرنا بشخصية كراغلر):

«أليس الهواء والشوارع ملكًا لكل الناس؟ إنكم عاجزون عن منعى من الإصغاء لأصوات الناس، ورؤية وجوههم، والغوص بحرية فى نهر الكائنات البشرية» وفاتزر الذى تهزمه وحدته «ينهض فى عز الليل، ويخرج إلى الشوارع آخذًا فى الصراخ: هى.. أين أنتم؟ هاأنذا هنا، أنا فاتزر. لم يعد بإمكانى احتمال هذا، أليس ثمة من يطلق على النار.. إذن؟ إننى مجبول بالقذارة». وهنا نسمع أغنية كورالية مؤثرة، تفهمنا بأن فاتزر سينتهى به الأمر للانضمام إلى الجماعة، وسيمكنه على هذا النحو أن يغير العالم الذى يحيط به. لكن عليه قبل ذلك أن «يلمس القاع»: «لايفلت المهزوم من الحكمة/ تمسك جيدًا وغص، عليك بالخوف، غص/ ففى القاع ينتظرك الدرس/ أنت يامن سئلت كثيرًا، خذ حصتك من درس الجماهير الذى لايقدر بثمن: أشغل مكانك الجديد/ لقد انتهيت لنكيفها مع شروط حياتنا/ اسمح لنا يارجل الدولة بأن نكون رجال الدولة/ الدولة لم تعد تحتاجك/ فهات أعطنا إياها».

وفى أغنية كورالية أخرى نصغى إلى العبارة التالية «الظلم أمر إنسانى، لكن النضال ضد الظلم أكثر إنسانية».

لكن، وسط كل هذه النشاط، السيئ الحظ أو الحسن، يضمر بريخت فضيحة جديدة هى عبارة عن محاكمة.

ففى خريف العام ١٩٢٩ قررت شركة «نيرو فيلم» وقد أدهشها نجاح «أوبرا القروش الثلاثة» تحويل المسرحية إلى فيلم سينمائى، فتعاقدت لكتابة السيناريو مع بريخت وكورت فايل، يساعدهما سلاتان دودوف وكاسبار نيهير وليو لانيا. وكان من المفروض أن يخرج الفيلم ج. ف. بابست. فى الصيف التالى سلم بريخت السيناريو، فوجده بابست والشركة، مغاليًا فى عنفه، وذلك لأن بريخت كان قد اجتاز مسافة طويلة بالنسبة إلى المواقف الاجتماعية التى عبر عنها فى «أوبرا القروش الثلاثة»

بحيث إن بعض سمات عملـه لم تعـد ترضيـه. كان قد تقـارب مع الشيوعيين، وهو يأمل الآن فى إزالـة بعض أخطـاء سوء التفسير التى سببها إبهـام أفكاره. ولهذا صار السيناريو الذى يحمل الآن اسم «الحدبة» مختلفًا تمام الاختلاف عن النص الأصلى؛ فماكهيت يتحول من لص صغير إلى مديـر مصـرف، وينضم إليه بيتشام فى مؤسسته. وقبل ذلك يكون الصراع بين الرجلين قد أدى إلى أوضاع بالغة السوء؛ إذ إن واحداً من أتباع بيتشام، إذا شاء منع معاونى ماكهيت من المجىء بالأثاث من أجل عرس معلمهم مع بولى، ضرب وخرج بحدبة فى رأسه. فأقسم بيتشام على الثأر له، وعلى هذا النحـو صارت الحدبة رمزًا للصراع، ولخسة ماكهيت. وفى لحظة أخرى، يجنـد بيتشام كل عصاباته المؤلفـة من المتسولين، من أجـل إزعـاج موكب التتويج فى لندن، لكنه يكتشف فى اللحظات الأخيرة أن كل القوى التى أطلقها من عقالها، والتى انضم إليها بائسون ومتسولون حقيقيون فى المدينة، من شأنها الآن أن تهدد بقلب الأوضـاع القائمـة. وهناك مقطع من أكثر مقاطع هذا العمل إثارة للدهشة، يرينا رئيس البوليس، براون، وهو يحلم بأمواج متعاقبة من البائسين والمحرومين، تتدفق على لندن وتدمرها. وفى لحظة أخرى، ينزل ماكهيت وأعوانه من سيارة مسروقة ويدخلون مصرفًا للاستيلاء عليه، فيتحولون فجأة على درجات السلم إلى «كادرات عليا» فى منتهى الأناقة والرفاه.

أما عمليـة إحـلال المصرفى محل السـارق، فتعلن عبر إحـدى الأغنيـات؛ فـإذا كان المرء عاجزًا عن نيل المال عن طريق الوراثة، عليه أن يناله بطرق أخرى، والأسهم المالية أفضل من المسدس أو السكين، وهنا نجد الشكوى القديمة التى كان ينشدها ماكى و «القرش» قد استبدلت بأخرى، فالآن يسيطر ماكى على المصرف، بينمـا يفتقـد الرجـل الذى تسبب صاحبنـا فى دماره، أحد مقاعد هايد بارك «برهن على أنه هو من فعل هذا.. إن كنت تستطيع». أما موضوعة الفيلم الاجتماعية، فيؤكـد عليهـا عبر النشيد الختامـى «البعض فى الظـلام. والبعض فى الضياء. الذين فى الضيـاء يرون.. أما الآخرون فلا» كلمات تنشد على لحن الشكوى القديمة لكن يا للفارق الكبير بين الاثنتين!

الواقع أنه ماكان لأحد أن يتوقع أن عملية التبديل الجذرية - تغيير الإطار الأصلى، إطار بيئة اللصوص، إلى دوائر المصارف والرأسمالية - سوف تلقى استقبالا حسناً من منتجى الفيلم. فما كان فى أول الأمر إدانة عامة للمجتمع، صار الآن موجهاً ضد نقطة محددة. لهذا اقترح المنتجون تبديلات لم يوافق عليها لا بريخت ولا فايل، اللذان عمدا لرفع دعوى ضد عرض الفيلم. ولقد خسر بريخت القضية، وبشكل خاص لأنه لم يكن قد اشتغل جدياً على السيناريو، ولأنه لم يكن حاضراً على الدوام حين كان المطلوب استشارته. جرت المحاكمة فى ١٧ و ٢٠ تشرين الأول ١٩٣٠ وهى محاكمة هرعت كل برلين لحضورها. وانتهى الأمر ببريخت للقبول بتسوية مالية محترمة، فتخلى عن الاستئناف، بينما أسندت كتابة السيناريو لبيلا بالاش، بينما ظل المخرج هو هو بابست، وحقق الفيلم نجاحاً هائلاً، وعلى الرغم من التخفيف الذى طاله، ظل السيناريو فى شكله الجديد محتفظاً بقوة تدميرية كبيرة. ولقد استفاد بريخت من تلك التجربة التى ناهيك عن أنها حملت إليه عزاء مالياً، حثته على إعادة النظر ملياً فى علاقة الفنان بالصناعة، عموماً، وبالصناعة السينمائية بشكل خاص.

ومن المؤكد، أن النقد والتجريح لم يوفراه هذه المرة أيضاً. فقد عمد صحافى من فرانكفورت يدعى لودفيغ ماركوزى، إلى نشر كتيب عنوانه «بريخت لبريخت» ويروى فيه على طريقة «رجل برجل» حكاية وصول بريخت إلى أدغال برلين بعد تركه لأوغسبورغ، ويقول فى كتيبه «السيد بريخت من أوغسبورغ يقترح، والماركسية ترتب.. وفى هذه اللوحة سترون السيد بريخت من أوغسبورغ، يبنى ويجمع من جديد.. وتلكم هى نتيجة الحملة التى شنها بريخت باسم نقاوة الفن ضد عار الصناعة، حملة انتهت بالنسبة إلى بريخت بتعويض مالى قدره ٢١ ألف مارك مقابل تخليه عن استئناف الدعوى».

على خلاف عدد كبير من معاصريه، كان بريخت مسحوراً بالتقدم التكنولوجى فى ميدان، ما نطلق عليه اليوم اسم «الاتصالات». كانت السينما والراديو يهمانه بشكل خاص، ليس فقط بسبب سمتهما العلمية، بل لأنهما يوفران أساليب مباشرة

وسريعة لنشر الأفكار. وهو إثر تجربته الأخيرة، كتب دراسة حول علاقة الكاتب بالصناعة السينمائية. وتلك الدراسة بعيداً عن أن تكون «طويلة مسهبة وحافلة بالادعاء» كما كتب أحد النقاد، كانت عبارة عن تحليل دقيق وبالغ الأهمية للطبيعة الرأسمالية للإنتاج السينمائي، وللاستهلاك والمستهلك، وهي مشكلات لاتزال محافظة على كل قيمتها حتى يومنا هذا.

فى تلك الدراسة التى سميت «محاكمة أوبرا القروش الثلاثة» يورد بريخت عبارة قصيرة، على سبيل التقديم، تقول «كل آمالنا تكمن فى التناقضات». وفيها يتحدث عن الإثارة الممكنة التى توفرها السينما للكاتب. أما تجنب السينما كما يفعل الكثير من المؤلفين، فمعناه - فى وقت معًا - الحرمان من نمط تعبير استثنائى ومن وسيلة تعليمية. والقول بأن «بإمكان الفن أن يستغنى عن السينما» وأن بإمكان المؤلف أن يتجنبها إن كان لايستسيغها، فحماقة ليس فيها خسارة فقط للمؤلف، الذى يحرم نفسه على هذا النحو من إمكانية استخدام تلك الأداة الجديدة الرائعة، بل أيضًا للسينما، التى ستكون - بهذا - مجبرة على حرمان نفسها من مواهب المؤلف الخاصة.

والحقيقة أن بريخت لم يكن يتكلم فى الفراغ؛ فمن أكثر من وجهة نظر، كانت السينما تقترب من التصور الذى كان صاحبنا يحمله للمسرح الملحمى، فعلى سبيل المثال، تخلصنا السينما، كما يبدو له، من «النزعة السيكولوجية» التى استعبدتنا طويلا. وهى تعرى الواقع الخارجى بواسطة الحركة وليس بواسطة «السيكولوجية الجوانية» والسينما فى رأى بريخت ترينا الكائن البشرى بعيداً عن التشبيه والإيحاء، ترينا إياه بوضعه «شيئًا» فى تصرفاته نفسها. وعلى هذا النحو «تصبح سيكولوجية البرجوازى الجوانية عدمًا» أما التصرف الاجتماعى فيصبح مرئيًا على شكل «انعكاسات».

ولأنه لم يتمكن من صنع الفيلم الذى كان يرغب فى صنعه انطلاقًا من «أوبرا القروش الثلاثة» قرر بريخت أن يحولها إلى رواية على الأقل.. لكن لم يكن له أن يتوقع أن تلك الرواية التى سميت «رواية القروش الثلاثة» لن ترى النور إلا بعد أن يكون قد غادر ألمانيا.

فى التاسع من آذار ١٩٣٠ عرضت مسرحية «ازدهار واندحار مدينة ماهاغونى» لبريخت وفايــل، للمرة الأولى فى لايبـزغ. وشاهـــد العرض الناقـــد ألفـرد بولغار، الذى يصف الاستقبال الذى قوبلت به المسرحية على النحو التالى:

«هاكم ماحدث بالقرب منى تمامًا: أصيبت المتفرجة الجالسة إلى يسارى بأزمة قلبية وشاءت الخروج، لكن حين لفت البعض انتباهها إلى أننا نعيش لحظة تاريخية، ظلت فى مكانها، والساكسونى العجوز الجالس إلى يمينى عانق ركبتى زوجته وفقد أنفاسه. ورائى، كان ثمة رجل يهمس «سأنتظر ظهور بريخت» وشفتاه تصطكان. فى نهاية الأمر ارتفعت أصوات الاستنكار التى سرعان ماعادت وتوقفت أمام صيحات التهليل. وكانت هناك مشاهد مؤثرة؛ ففى مقعد ما، كان ثمة شخص محترم، ذو وجه قرمزى كقصعة ملتهبة، وضع يده فى جيبه وأخرج ربطة مفاتيح شاء أن يخوض بها معركة ضارية ضد المسرح الملحمى.. فوضع أحد المفاتيح على شفته السفلى وأخذ ينفخ مهتزًا عبر ثقب المفتاح، وكان الضجيج الذى تحدثه تلك الأداة الطريفة، بالغ القوة بحيث يكاد يدخل أحشاءك أما زوجته فإنها لم تتخل عنه فى تلك الساعة الحرجة. كانت امرأة قوية من نوع نساء «الفالكيرى» تحمل بيدها قطعة من الخبز صغيرة، وترتدى فستانًا أزرق ذا أكمام صفراء. وضعت المرأة إصبعيها فى فمها وأغلقت عينيها، ونفخت خديها لتطلق صفرة كانت أقوى بكثير من صفير المفتاح.. كانت تلك هى أولى تجارب «مسرح بريخت الملحمى»، والفضيحة التى أطلقتها التجربة، كانت نذيرًا بالتدهور القريب الذى سيصيب البلد».

كانت «ماها غونى» إذا استخدمنا عبارة لأوسكار وايلد، المرآة التى وضعها بريخت وفايل فى وجـــه «كاليبان» البرجوازى، وكاليبان لم يجـد فى المرآة مايلذه. «ماها غونى» هى المجتمع - جمهورية فيمار، بفوضاها - المجتمع الذى لم يكن قد وعى بعد أنه بات قريبًا جدًا من التهلكة. فى تلك الآونة كانت آثار الأزمة الاقتصادية العالمية قد بـــدأت تظهر، لكن لم يكن بوسع أحـد أن يقلل من دلالة كمية العدوانية المتزايدة التى كان يبديها القوميون والقوميون الاشتراكيون، ولا من خطورة تسلح اليمين سرًا،

ولا من مـخـاطـــر ضـعــف نظـــام فـيمـار فى وجـه كل تلك المخـاطر. لم يكن السكان، ولاسيما الطبقـــة العاملـة، يفقهون شيئًا حـــول الأزمـات البرلمانية، وتبدل الحكومات، ولا حـول واقع أن هندنبـرغ وبرونتغ كـانا فى أغلب الأحـيـان يضطران للاسـتـعـانة بالمراسيم لكى يحكما. أما تفكك اليسار، وعجز الشيوعيين والاشتراكيين عن تشكيل جبهة مشتركة أمام تزايد حدة البطالة، واحترازًا فى وجه الكارثة الحتمية، فكانا يقللان من ثقة الشعب بزعمائه. هذا بينما كانت الفضائح تتلو الفضائح فى الدوائر العليا، وهى فـضـائـــح كان يتورط فـيـها موظفو النظام، بل والاشتـراكيون الديمقراطيون (قـضـيـــة سكلارك على سبيل المثال) مما كان يساهم فى رفـــع حــــدة اللؤم العـام. وكان الجميع يعلم أن الصناعة الكبرى وكبار المولين يدعمون القوميين - الاشتراكيين (النازيين) علنًا.

يقال فى «ماها غونى» : «كل شىء مباح».. ولكن: مباح لمن؟

كانت «ازدهـــار واندحـــار مدينة مـاها غونى» تطويرًا لمسرحية أكثر قصـــرًا هى «مـاها غونى الصـغيرة».. وهذه الأخيرة عبارة عن «مـغناة» كان قد سبق لها أن قدمت فى «دويتش كامر ميوزيك» فى بادن بادن، يوم ١٧ تموز ١٩٢٧ بموسيقى كورت فايل. وتلك القطعة التى كانت تبدأ بضربة مسدس، كانت تتبع الخط العام لـ «ماها غونى» الأخرى، وتحتوى على ست أغنيات، نشرت فى العام نفسه، تحمل ألحانًا أصلية وضعها بريخت.

وفى شكلها النهائى ترينا «ماها غونى» أربعة أفراد سيئين يلاحقهم رجال الشرطة. ومن بينهم صديقتنا القديمـــة، ليوكاديا بيغبك (من «رجل برجل»). والأربعة متجهون نحو مناجم الذهب فى الغرب الأميركى، لكنهم يتوقفون فى منطقة صحراوية ويقررون إنشاء مركز للهو هناك، «مدينة فخ»، تحبس فى شباكها، دفق الذهب الآتى من الغرب ومن ألاسكا. وسوف يكون فى تلك المدينة «دجن وويسكى وفتيات، وفتيان صغار». وسيهيمن فيها السلام والتناسق، لأن ليس ثمة فى العالم الخارجى «أى شىء صلب ومضمون». وبعد تأسيس مدينة الحلم تلك بفندقها المكرس للرجـــال الأثريـــاء، تصل الفتيات،

ومعهن جينى التى تغنى بالإنجليزية أغنية «آلاباما»: «أوه.. دلنا على طريق البار الأكثر قربًا.. أوه.. ياقمر آلاباما، علينا الآن أن نذهب». وفيها أيضًا «دلنا على الطريق المؤدى إلى أول فتى وسيم» و «إلى دولار صغير».

والآن.. هاهم الزبائن يصلون. ومن بينهم أربعة رجال جيوبهم عامرة بدولارات كسبوها من قطع أشجار ألاسكا. ويغنى الأربعة «قدمنا.. إلى ماها غونى» حيث سنبرأ من «إلى.. إلى.. الحضارة» بين أمراض أخرى! لكنهم سرعان مايكتشفون أن ماها غونى ليست الجنة حقًا.. بل ثمة واحد منهم، هو بول أكرمان، لايشعر بأى سرور فيها.. فهو يفتقر إلى شىء ما.. ثم إن هناك فى المدينة الكثير من الممنوعات لذا سيرحل، «قبل أن يحل إعصار مفاجئ يهدد بتدمير المنطقة بأسرها». وفيما الآخرون ينشدون معًا، ليطمئنوا أنفسهم، أغنية «جابه.. ولا ترتجف» يضحك بول ملتذًا، ويغنى «كما ترى.. هكذا هى الحياة تسير. لاسلام ولااتفاق فيها».

وهو يقارن العواصف والأعاصير بالرءوس البشرية التى تسعى للترفيه عن نفسها، وتأتى السيدة بيفيك لتخلط صوتها بصوته:

«رهيب هو الإعصار/ والعاصفة أكثر رهبة منه/ ولكن لاشىء أكثر رهبة من الإنسان». عندئذ، يعلن أكرمان، النظرية الكونية التى يجب أن تهيمن على ماها غونى: إنها أخلاق «دعه يعمل» و «كل شىء مباح». يوفر الإعصار المدينة، ويوضع الإنجيل الجديد قيد التطبيق، وعناصره الأربعة الرئيسية هى التالية:

«أولا، املأ بطنك/ ثانيًا، مارس الحب/ وبعده الملاكمة/ ثم الشرب حتى الثمالة، إنه القانون. لكن قبل كل شىء لاتنس أن كل شىء هنا مباح».

وتبعًا لهذا القانون يتحولون من القول إلى الفعل؛ فيموت جاكوب الشره بسبب التخمة، ويمارس الباقون «الحب»، ويقتل جو فى مباراة ملاكمة يجابه فيها موييس، ويغازل بول جينى، أما أغنيتهما الثنائية فتعتبر من بين أجمل الأشعار التى كتبها بريخت فى حياته، ناهيك عن جمال موسيقاها التى وضعها فايل:

«سرب العصافير الذى يعبر السماء/ والغيوم التى تواكبه/ وترحل فى اللحظة نفسها/ تاركة حياة لحياة أخرى/ يطيران سريعًا وواثقان/ يطيران معًا ويبدوان وكأنهما يجهلان بعضهما البعض».

«فليتقاسما السماء الجميلة/ ملكوتهما الصغير. وليعبرا/ ليمرا دون أن يتمهلا هاهنا/ وليمتنع كل منهما عن رؤية أى آخر غير صاحبه/ وغير مهدهما فى الرياح التى تزوجتهما، وغير طيرانهما الأخوى.

«يمكن للريح أن تقودهما إلى العدم/ أما إذا ظلا أوفياء ولم يتخل أيهما عن الآخر/ فلا لاشىء قادر على مسهما/ المطر يحفظهما. وعبثًا تهددهما العاصفة والإنسان وبنادقه.

«القمر والشمس، الكوكبان الأخوان، يريانهما هاربين/ غارق أحدهما فى الآخر/ إلى أين.. إذن؟ إلى لا مكان. بعيدًا عن من؟ عن الجميع/ ومنذ متى هما معًا؟ منذ قليل/ ومتى سيتوجب الفراق عليهما؟ قريبًا/ وهكذا يبدو الحب ملجأ أمينًا للعشاق».

(ترى هل يردد بريخت هنا وعلى طريقته أصداء قصيدة جميلة جدًا، لشاعر من القرن التاسع عشر هو نيكولاس ليناو؟).

غير أن لماهاغونى نقيصة معينة. ففيها يحتاج المرء إلى مال كثير. وهو أمر يكتشفه بول أكرمان بسرعة بعد أن ينفق كل ثروته، وحين لم يعد قادرًا على دفع حسابه. عندئذ يتوجب إحالته إلى محكمة «ليست أسوأ من المحاكم الأخرى»:

«وبسبب الافتقار للمال، ذلك الافتقار الذى هو أكبر جريمة يمكن للمرء أن يقترفها على الأرض» يحكم على بول بالموت، وهو حين يناشد السيدة بيغبك قائلا «ألا تعرفين أن هناك ربًا؟» ترد عليه طالبة من الآخرين أن يلعبوا لعبة الإله الذى يهبط إلى ماهاغونى «ثملا من جراء شرب الويسكى». يقول الرب للناس «إنكم تفطرون حنطتى الطيبة، وتشربون كأنكم إسفنجة. لم يكن أى منكم ينتظرنى.. فأنا أصل حين يكون الوقت

قد تأخر.. اذهبوا جميعًا إلى الجحيم، أيها الرعاع!». غير أن رجال ماها غونى ينظرون لبعضهم البعض ويجيبون «لا.. إنك لن تستطيع سحبنا إلى الجحيم حتى ولو جررتنا من شعرنا، فنحن فى الجحيم منذ الأزل نعيش!».

وينفذ حكم الإعدام ببول أكرمان ، والمشهد الأخير تسبقه يافطة تقول :

«وخلال آخر أسبوع من أسابيع المدينة – الفخ، يتراكض الباقون على قيد الحياة، غير القابلين لأى إصلاح، فى الشوارع طوابير، يتظاهرون من أجل مثلهم العليا، وسط اضطراب متزايد، ووسط بؤس، وعداء عام يجابههم به الجميع».

وفى خلفية المشهد، نرى مدينة ماهاغونى وهى تحترق، فيما يمر المتظاهرون حاملين يافطات كتب عليها «مع الحياة الغالية. الكل ضد الكل. مع الإبقاء على الكابوس فى مدننا. مع استمرار العصر الذهبى. مع الملكية. مع الاستيلاء على ممتلكات الآخرين. مع الاقتسام العادل لممتلكات السماوات. ومع اقتسام غير عادل لممتلكات الأرض الدنيوية».

«نحن فى الجحيم منذ الأزل نعيش»، تلكم هى الصورة التى يعطيها بريخت عن المجتمع: عالم حافل بالطفيليات، حيث يكون الإنسان أسوأ من الإعصار، وحيث يمكن شراء كل شىء لمن معه المال، وحيث إنجيل الحياة هو التالى «من يسوى سريره ينام/ لايمكن لأحد فعل شىء لأحد/ إذا قسى أحد.. فهو أنا/ لكنك أنت الذى ستراوح مكانك».

كانت هذه المسرحية استفزازًا.. وعلى هذا النحو استشعرها الجمهور البرجوازى الذى تصرف، مدفوعًا بـ «ضميره السيئ» كما لو أنه هوجم من قبل «بروليتاريي العالم كله وقد اتحدوا»؛ فالفردوس البرجوازى مزقته أيد كافرة، كشفت عن خوائه الداخلى. فوداعًا يا أيها المزاج الطيب الذى به كانت «أوبرا القروش الثلاثة» قد استقبلت. فبالمقارنة مع «ماهاغونى» الجادة.. كانت تلك الأوبرا تعتبر مزاحًا لا أكثر.

فى اللحظة التى قدمت فيها تلك المسرحية للمرة الأولى فى برلين، فى كانون الأول ١٩٣١ كانت الصورة التاريخية قد تغيرت، وكانت الأزمة قد تعمقت، أما الفوضى التى رسمت فوق الخشبة فلم يكن بالإمكان اعتبارها سوى صورة صحيحة لما كان يدور فى الخارج.

وخلال التقديم الثانى للعمل، أثارت مجموعة من النازيين لجبًا كان من الصخب بحيث توجب طرد مائة منهم إلى خارج الصالة، فتجمعوا فى ساحة «أوبرن» وأخذوا يهتفون «انهضى يا ألمانيا!»

DEUTSCHLAND ERWACHE

كانت «ماهاغونى» آخر وصية برجوازية لبريخت؛ فمهما كان حجم الصلابة التى بها المسرحية تفضح، بصورة تهكمية، عنصر المال قماشة المجتمع، وأثره على الحياة البشرية لم تتمكن المسرحية أبدًا من كشف سيرورة التدمير نفسها، ولا من إلقاء الضوء على القوى التى تساهم فى تلك السيرورة. ليس هناك فى المسرحية صراع حقيقى فبول أكرمان ينهزم ويموت دون أن يدرك طبيعة القوى التى تدمره، و «الدرس» الذى تلقاه هو ورفاقه، لم يتم اكتشافه عبر إدراك الطبيعة الحقيقية للعلاقات الاجتماعية، بل هم يدينون بالدرس لإعصار. فهنا أيضًا ثمة بعدان فوضويان يتجابهان. فبول يحاول أن يهرب من فوضى العالم العامة، بالالتجاء إلى فوضاه الخاصة. لكنه محكوم. والإنسان المطلق يرى دائمًا كقوة بركانية، هى أكثر دمارًا حتى من القوى الطبيعية، ولايمكن مقاومتها ولافهمها. أما واقع أن منطق الاستغلال، يجد فى بروليتاريين كجو من ينطق باسمه، كما يجد أداءه فى منظمات طفيلية صغيرة كمنظمة «ليوكاديا بيفبك»، فأمر ليس من شأنه إلا أن يزيد الإرباك إرباكًا.

لكن «ماهاغونى» تظل رغم نواقصها عملاً كبيرًا. ففيها وصل بريخت وفايل إلى ذروة أصالتهما.. كما أن مصادرها تبدو أقل مباشرة. وقماشتها المسرحية أكثر اتساعًا وتعقدًا. ومن المفهوم هنا أن أميركا ليست هى اللوحة الخلفية الحقيقية. فماهاغونى ليست سوى ألمانيا. ماهاغونى هى العالم الرأسمالى، أما موسيقى فايل

فتأتى للتركيز على الطابع اللاواقعى لذلك الموقف الواقعى. والجاز والموسيقى الشعبية يأتيـان ليزيلا البعد الطقسى عن العناصر الجادة، بصورة جوهرية، فى المسرحية، وعلى أى حال بإمكاننا أن نرى فى المسرحية ككل «قداسًا رأسماليًا أسود» يتم خلاله إنزال الأبهة عن عرشها. ففى نهاية المسرحية نرى ممتلكات أكرمان الدنيوية: ساعته، ومسدسه، ودفتر شيكاته، وقميصه، تسير فى الموكب معروضة فوق وسادته، فيما الكورس ينشـد «أواه.. ياقمـر آلاباما!». وقبل ذلك حين يكون بول لايـزال فى أوج ثروتـه ويعلن عن إنجيـل «افعـل مايروق لك» يتم التنبـؤ بأن «كل شىء سيقوم وينكشف» فيما يصل من بعيد صدى النشيد المقدس «جابه.. ولا ترتجف!».

تلكم هى الصورة التى كان بريخت يرى عالم فيمار عليها. فهو الذى كان يقف عند عتبة قارة جديدة، كان فى وسعه أن يعود ويتأمل المشهد الذى وصفه بنفسه على هذا النحو «كان الإعصـار الكبير يكنس العالم البرجوازى. فى البداية كان لايزال ممكنًا رؤية قليل من البر، لكن سرعان ماتحول كل شىء إلى مستنقعات وضجة.. ثم، وفى كل مكان، انتشرت المياه السوداء، مزروعة بجزر كانت تتفتت بسرعة». وبريخت كان ينتمى إلى ذلك العالم الذى يختفى تحت اندفاع الأمواج، بوصفه – أول الأمر – متفرجًا بسيطًا، يمدح «البرد والظلمات والفساد» متنعمًا بالمشهد الرائع الذى كان الكابوس يقدمه، وهاربًا مثل كراغلر، من الدعوة إلى السلاح، لكى يستجيب لاحتياجات جسده. وكان بريخت قد أطلق مع «مواعظ بيتية» وصيته فى الليل. أما الآن فقد بدا وفى يـده بوصلـة جـديـدة، بالسيطرة على مركب أناه اللامستقر، وسط الأرصفة، متجهًا نحو هدف كان لايزال غير أكيد، لكن لم يعد الشك بوجوده ممكنًا بأى حال. كان قد بدأ يفهم أن الكابوس هو هو المجتمع، وأن المجتمع هو الرجال والنساء، الموحدون أو المفككون اجتماعيًا، لكنهم مع هذا تحركهم قوى يمكن للكائن البشرى السيطرة عليها. وكان بريخت يعلم أن بوسع المركب أن يصل إلى مرفأ صالح، إذا تعلم كيف يفهم الرياح والمياه.. وفن المناورة.

أما الآن، فى العام ١٩٣٠ كان بريخت يقود مركبه بيد أكثر وثوقًا نحو البر.

- ١١ -

الهوية المستعادة : المسرح الملحمي

مع «ازدهار واندحار مدينة ماهاغوني» كان بريخت قد وصل إلى مرحلة فى تطوره تتيح له نظرية المسرح الملحمى، وبما أنه كان قد اعتبر نفسه، على الدوام «تجريبياً» ورأى فى مسرحياته الخاصة مجرد «محاولات» أو «تجارب»، تابع فى مجرى السنوات تحسين عدد من مفاهيمه وتغييرها وتعديلها. بيد أن المبادئ الأساسية للمسرح الملحمى ظلت هى نفسها من الناحية الجوهرية. أما حين كان مصطلح «ملحمى» لايكفيه، فكان يستبدله بمصطلح «ديالكتيكى». ومع هذا فإن المسرح الملحمى هو الذى ظل مرتبطاً باسم بريخت، وعلى الرغم من أنه كان ثمة من قبله، وصار من بعده، عدد كبير من الكتاب يتبنون ذلك الأسلوب، فإن العالم كله متفق على اعتباره ملكية خاصة لبريخت.

وفى سبيل تفادى كل خلط، سيكون من المفيد لنا أن نحدد، منذ الآن، وبأكبر قدر ممكن من الدقة، ماكانه المسرح الملحمى بالنسبة إلى بريخت، وفيم يختلف هذا المسرح عن المحاولات التى تنعت أحياناً بهذا الاسم.

تتألف نظريات بريخت الملحمية من اندماج عنصرين رئيسيين: العنصر الشكلى والعنصر الأيديولوجى، وكان بريخت يرى أنه من غير الممكن الفصل بين العنصرين، ولم يكن أبداً ليتصور إمكانية الحديث عن أحدهما دون الآخر، ولقد سبق لنا فى صفحات سابقة، حيث كنا نتحدث عن مسرح أرفن بسكاتور، إن أشرنا إلى بعض

العناصر الشكلية والتقنية، ويبقى لنا هنا أن نعيد تفحص تلك العناصر على ضوء علاقتها مع العنصر الأيديولوجي.

تفترض نظرية بريخت الملحمية وجوداً مسبقاً لنظرية عامة، لرؤية العالم، وفي حالة بريخت تكون الماركسية قوام تلك النظرية، وهو يمزجها بمختلف العناصر المكونة لمسرحه: الجمهور، والممثلين، وشكل المسرحية ومحتواها، الإخراج والموسيقى. وكل واحد من هذه العناصر لايتطلب الاكتفاء بأحداث تجديد فيه، بل تغييره تغييراً كلياً.

قليلون هم الكتاب الذين كرسوا هذا المقدار من الجهد ومن الوقت ومن التفكير، في سبيل وضع نظرية لفنهم، وللمسرح نتاجاً لذلك الفن، أما الأسماء التي ترد إلى أذهاننا، فوراً، على هذا الصعيد، فهي أسماء ليسنغ، هيبيل، شيللر، ستردنبرغ، شو وكورناري. وبريخت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع «أورغانون» للمسرح، جديراً بأن يصنف إلى جانب أورغانوني أرسطو وهيغل. وهو بدأ في تطوير نظرياته حول المسرح، فيما كان لايزال يكتب مسرحياته الأولى، أما ملاحظاته التي تعود إلى تلك المرحلة، فإنها تبرهن، رغم تشتتها وعدم تماسكها مع بعضها البعض، على أنه أبداً لم توجد بين نشاطه بوصفه كاتباً، ونظرياته حول المسرح، تلك الهوة التي يشعر عدد من النقاد بسرور شديد، حين يعتقدون أنهم عاثرون عليها، فيغوصون فيها ويوسعونها.

كان بريخت ينظر إلى نظريته بجدية. فالذي كان قد سبق لبسكاتور ولغيره أن أشاروا إليه في الماضي، كان بريخت قادراً على وضعه قيد التطبيق، بفضل مواهبه المتعددة، لأنه كان شاعراً، وكاتباً مسرحياً، ومخرجاً لانظير له، وبدرجة أقل: موسيقياً، ثم - وكما سنبرهن كما نأمل من خلال النقاش الذي سيلي - مفكراً أيضاً. على أي حال لم يكن فكر بريخت مقتصراً على مايحدث فوق الخشبة، بل كان يطال، كذلك، مايحدث لدى الجمهور، ومن وراء ذلك، في العالم الواقع خارج رحم المسرح.

والواقع أن لاشيء جدير باحتقارنا (لكي لانقول أكثر من هذا) أكثر من الأطروحة التي يدافع عنها بعض المؤلفين وتقول بأن بريخت قد ابتكر نظريته لمجرد أن يبرر إنتاجه الشعري أو الدرامي الهابط، أو الذي لم يكن يبدو متلائماً مع العزف.

وهذا مازعمه، على سبيل المثال، المخرج رودولف فرانك، الذى صرح (بعد ذلك بسنوات) بأنه قد قال لبريخت، إثر عرض «إدوارد الثانى»:

«إن لديك شيئًا تعطيه للمسرح، هو أكثر أصالة مما يتطابق مع القواعد المعمول بها. وأنت تعرف أن الناس سيحتجون ضد مسرحياتك بواقع أنها تقف خارج القواعد، اللهم إلا إذا عرفت كيف تصيغ نظرية جديدة تعزز من تلك المسرحيات. ابتكر نظرية أيها العزيز بريخت، فالألمان مستعدون لالتهام كل الباقى، إذا ما أعطوا نظرية».

كان بريخت يعتبر المسرح ماهية متكاملة، لايمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره. وكان يرى أن من الضرورى عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج. فالجمهور بالنسبة إليه «منتج» يلعب دورًا أساسيًا فى المسرح. وفى سبيل تغيير المسرح ينبغى كذلك تغيير الجمهور بجعله «منتجًا»، أى بجعله يتجاوز مجرد كونه كتلة من «التربة الصلصالية» بين أيدى ماكان بريخت يطلق عليه اسم مسرح «الطبخ» - إلى المسرح الذى يقدم وجبات تذاق وتلتهم وتستهلك. فكيف كان بريخت ينظر، ياترى، إلى جمهور زمانه؟

«يخرجون من أبواب محطات المترو، تواقين ليتحولوا إلى صلصال لزج بين أيدى السحرة.. رجال سوتهم وكيفتهم وأبرأتهم صعوبات الوجود، يهرعون نحو بائع التذاكر. وهم حين يضعون فى مقصورة الأمانات قبعاتهم، يضعون معها عاداتهم، والتصرفات التى يمارسونها فى كل يوم. ومن ثم يتوجهون للجلوس فى مقاعدهم وعلى وجوههم سيماء الملوك».

صحيح أن المتفرجين الذين يشير إليهم بريخت فى هذا النص، هم فى طريقهم لحضور أوبرا، ومع ذلك من الواضح أن بريخت يفكر بالمسرح فى مجمله. ولنتتبع برفقته هذا الجمهور وهو يشاهد عرضًا لأحد أعمال فاغنر:

«لندخل أحد تلك المسارح، ولنرقب الأثر الذى يحدثه على المتفرجين؛ فالمرء إذ ينظر حواليه، يشاهد أجسادًا تكون بلا حركة، غارقة فى حالة غريبة.

تبدو وكأنها ذات عضلات أنهكها جهد جسدى فظيع، أو مسترخية بعد أن ضمدت طولا وعرضاً. إنهم لايتحدثون مع بعضهم البعض أبداً. وهم معًا حالمون لاتتوقف أحلامهم وهم نيام. عيونهم مفتوحة لكنهم لايرون، إنهم يحدقون إنهم لايسمعون بل يصغون. يتأملون الخشبة كالمسحورين - وها أنا أستخدم كلمة آتية من العصور الوسطى، من عصر السحرة والظلمات. الرؤية والسمع نشاطان يبعثان اللذة فى المرء. لكن هؤلاء الناس يبدون غرباء عن كل نشاط، بحيث إنه قد يقال عنهم إنهم أناس يفرض عليهم شىء ما فرضاً».

«يفرض عليهم شىء ما فرضًا» وبما أن من الضرورى فهم هذه العبارة، إذا شئنا الحصول على فكرة صحيحة عن نظرية بريخت الدرامية، لنبق لحظة أخرى فى هذا المسرح، ولنراقب متفرجًا مفترضًا، يشهد عرض أوبرا فاغنر «تريستان وأيزولد». ولنفاجئه فيما هو يشاهد الفصل الثانى، ذا الجمال البالغ. على الخشبة شخصان يطلعان من الظلمات (من أعماق الماضى الرومانطيقى فى القرون الوسطى). تريستان وأيزولد، أسيرا غرام تعيس، لايمكن مقاومته ولامنعه. يهبط الليل حاملا معه للعاشقين مايرغبان به (مايطلبانه فى أغانيهما): «فقدان الوعى»، أى اختفاء العالم الخارجى، الذى لايزال يصلنا منه، وسط الضباب ومبتعداً أكثر فأكثر، صوت «البرظان» الذى يرافق صيد الملك مارك، زوج أيزولد. وفى الوقت الذى تعلو فيه وتهبط، الحركات الحسية للموسيقى الفاغنرية، ينطبع فوق الشبق الجسدى، شبق ميتافيزيقى. لقد ألقى الساحر فاغنر شبكته المسحورة، وهاهو متفرجنا، المسحور، يشارك، بالوساطة (مع مئات الآخرين) فى العاطفة التى تجمع العاشقين:

«أواه.. اهبط علينا ياليل الحب، اجعلنى أنسى أننى أحيا».

ويهبط الليل، حقًا، لكنه ليل عابر، وعلى العاشقين أن يسرعا. يتزاحم الغناء والموسيقى، وهانحن إزاء الموت الغرامى LIBEESTOD :

«موحدين دائمًا/ أبدًا غير منفصلين/ أبدًا لا نفيق/ خارج كل ألم».

ومتفرجنا يموت بدوره، لكن بالوساطة دائماً. وحين يهبط الستار، يعود المتفرج إلى منزله بعد أن يكون قد أرضى نهمه الحسي - «واستنفذت كل عاطفة» - يعود مليئاً بتشاؤم شوبنهاور الغامض، المختلط لديه بمشاعر فاغنرية حول الحب والموت، حول الظلمات والتخلي. لقد استسلم المتفرج عن وعي أو عن غير وعي، لمسرح «الوهم» الذى غاص به فى حالة انتقالية. لقد هزم، وثمة فى كل هذا، كما يقول أحد الكتاب المسرحيين المعاصرين» إغواء عنيف له، بحيث إن الأمر ينتهى به، بطبيعة الحال، إلى تسليم أسلحته، وإلى التفكير كما طلب منه أن يفكر، وإلى استشعار ماطلب إليه أن يستشعره[1].

ومن أجل الحصول على الحد الأقصى من التأثير، من الضرورى - بداهة - استخدام كمية جيدة من التقنيات الاصطناعية والسيكولوجية والجسمانية. قبل كتاب «ماديسون آفنيو» بزمن بعيد، كان فاغنر، بالطبع، قد وصل بمناهجه «التصعيدية» إلى الكمال. فهو كان يتولى بنفسه رسم ديكورات مسرحه الخاص، وكان يصر على أن على الأوركسترا أن يختبئ فى حفرة «غيبية» تؤدى إلى خلق مسافة بين الجمهور والخشبة، وكان الهدف من هذا «فصل الواقعى عن المثالى» و«تعظيم» الشخصيات التى ستصل، هكذا، إلى «أبعاد فوق - إنسانية». ويقول فاغنر إن على المتفرج «أن يشاهد اللوحة تتراجع كما فى الحلم»، «فى تلك الأثناء، تخلق لديه الموسيقى، التى تبزغ بصوت شجى من الحفرة الغيبية، أو بدخان يصعد من بطن الأرض المقدس، حالة من التبصر الروحى، تصبح خلالها عملية التقديم المسرحى، الصورة الكاملة للحياة الحقيقية».

إنه لمن المستحيل على أى أحد آخر أن يحدد، بمثل هذا الوضوح، النقيض التام لما كان بريخت يتوقعه من متفرجه. إن بريخت لاينكر أبداً أن للأوهام التى تخلقها الأوبرا، وظيفة اجتماعية مهمة، وذلك لأن مافى تلك الأوهام من فتنة، يتبدى - كما يعتقد - ضرورياً لمتفرجى اليوم. ففى هذا الجو يمكن للإنسان، الخارج

(١) تسوكماير ، يوردها ملشينفر فى كتابه «الدراما بين شو وبريخت» .

من عالم خارجى «أضحت فيه الوظائف العقلانية الجماعية مستفيدة منذ زمن بعيد، ومتحولة إلى مستوى الحذر المحيط، والحسابات الأنانية، واستغلال الأخ لأخيه» يمكن له أن يشعر بنفسه «إنسانياً» من جديد. ولدعم نظريته هذه، يحيل بريخت إلى فرويد، وهو أمر نادر الحدوث لديه. فقد قال فرويد إن الحياة هى أقسى من أن يمكن للإنسان تحملها وهى تحتوى على الكثير من الأشجان والخيبات، بحيث إن المرء لن يمكنه أبداً الاستغناء عن «المهدئات» ويتابع فرويد «وثمة على الأرجح ثلاث وسائل من هذا النمط: الانحرافات القوية التى تجعلنا نعزو القليل من الأهمية لتعاستنا، والاكتفاءات الاستبدالية، التى تنقص من حجمها، وأخيراً البدائل المخدرة، التى تجعلنا عاجزين عن الإحساس بتعاستنا.. والاكتفاءات الاستبدالية، كتلك التى يقدمها لنا الفن، إن هى إلا أوهام تتناقض مع الواقع، لكنها - مع هذا - ضرورية جداً من الناحية النفسانية، بسبب الدور الذى يلعبه المتخيل الوهمى فى الحياة الذهنية[1]. أما الخدمات التى تقدمها لنا الوسائط التخديرية فى النضال الذى نخوضه من أجل أن نكون سعداء، ومن أجل إبقاء التعاسة بعيدة عنا، فهى من القيمة، بحيث إن الأفراد والشعوب يعطونها مكانة مرموقة فى عملية اقتصاد الليبيدو لديهم. إننا مدينون لتلك الوسائط، ليس فقط لكونها تعطينا اللذة بشكل مباشر، بل أيضاً لكونها تسمح لنا بدرجة من الاستقلال عن العالم الخارجى، تكون فى توق هائل إليها.. والواقع أن هذه الخاصية التى تتمتع بها البدائل التخديرية، هى التى تجعلها خطيرة وضارة على هذا النحو. وبإمكاننا أن نعزو إليها، فى بعض الحالات، خطر تبذير كمية كبيرة من الطاقة التى كان بالإمكان استخدامها فى سبيل تحسين وضع المصير الإنسانى»[2].

وفيما يتعلق بالمسرح، لايهم كثيراً بالطبع أن تكون «بدائله التخديرية» متوفرة على شكل ألحان موسيقية لفاغنر أو لريتشارد شتراوس، أو على شكل دراما كلاسيكية، لأن بريخت يؤكد أن «ماهو بالغ الأهمية فى هذه المسارح، من وجهة نظر المتفرج،

(١) فرويد . «قلق فى الحضارة» .
(٢) المرجع السابق .

هو كونهـــا تسمح باستبدال عـــالم تناقضى، بعـــالم متناسق، عـالم بالكاد يعرفه، بعالم يمكنه أن يحلم به»[١].

إن الدراما التقليدية (دون أن نتحدث عن أشكالها المحقرة) تخدر بأسلوبها البلاغى، المبهـرج، المؤثـر، وبما فيها من دوافع الرحمة، وبطابعها الموقر المصطنع، وبلا واقعية حبكتها وديكوراتها، بحيث إن المتفرج يماهى بين مصيره والمصير الفردى للبطل، على الخشبة البعيدة، ويصل إلى درجة يكون معها «عبء الوجود» قد زال مؤقتًا عن كتفيه. ويقول بريخت إن الجمهور المعاصر، حين يشاهد عرضًا تقليديًا «ينقل إلى خارج ذاته» ويعبأ بالإيحاءات، ويتلقى صورة عن العالم بوصفه ماهية ثابتة أحادية، يكون عليه أن يقبلها كما هى، وإضافة إلى هذا، تفرض على المتفرج فكرة أن الفكر هو الذى يحدد الواقع. وعلى هذا النحو يتم «عتق» مشاعر محسوبة: ويصبح العالم «مرئيًا» بالنسبة إلى المتفرج، لكن ليس «شفافًا». لقد أعطيت له إمكانية مشاهدة العالم، لكن ليس المشاهدة عبر العالم.

ويقـول المتفــرج من هذا النوع «أجل، لقد استشعرت هذا. إننى هكذا تمامًا. والأمر طبيعى. وسيكون الأمر هكذا، على الدوام. إن آلام هذا الكائن البشرى تثيرنى لأنه لا مخـــرج أمامــــه. وأن هذا هو الفن الكبير المدموغ بخـاتم الحتمية. إننى أبكى مع أولئك الذين يبكون فوق الخشبة، وأضحك مع الذين يضحكون».

على الرغم من أن تلك الأفكار موجودة موزعة فى كتابات تعود حينًا لتلك المرحلة وحينًا لمراحل أخرى، فإنها جميعًا تحمل طابع الخط العام الذى كان فكر بريخت يحمله فى تلك الفترة، أى حوالى العام ١٩٣٩، فى سبيل الإشارة إلى أن النظرية كانت بالفعل قد رتبت كليًا، حتى ولو لم تكن بعد قد عرضت بكاملها، فى «الأورغانون الصغير للمسرح» إلا بعد ذلك ببضع سنوات. وعلى هذا النحو نجد أنه كان شعورًا قديمًا ذلك الذى يعبر عنه بريخت حين يوجه حديثه، خلال وجوده فى المنفى، إلى ممثلى المسرح

---

(١) «الأورغانون الصغير للمسرح».

التقليدى قائلا «كثيرون يعتبرون المسرح مكانًا تصنع فيه الأحلام. ويرون أنكم، أنتم معشر الممثلين، تحولتم إلى بائعى مخدرات. فى بيوتكم المعتمة يتحول المرء إلى ملك، وينجز أفعالا بطولية دون أية مجازفة، هناك يتملك المرء حماسة أو رأفة بحاله، ويجلس سعيداً لأنه يتسلى، ناسيًا مصاعب الحياة اليومية، هاربًا.. ولايمنع هذا من أنه إذا دخل واحد وسط الاستعراض وفى إدانة تمثل بعد ضجة زحام السير، سيكون من الصعب عليه أن يتعرف، هناك فوق الخشبة، على العالم الذى تركه لتوه. كذلك حال الممثل إذ يخرج من منازلكم بعد الاستعراض فيعود رجلاً عاديًا لم يعد ملكًا، عندئذ لم يتعرف على العالم ولم يجد نفسه من جديد فى الحياة الحقيقية».

لكن أى نوع من المتفرجين وأى صنف من الجمهور ذاك الذى يسعى إليه بريخت؟ يقول أولا إن مسرح اليوم لايفهم أن الجمهور الذى يتعاطى معه، يعيش «فى عصر علمى». وفى مواجهة هذا الجمهور، تكمن «الرأفة الحقيقية» فى أخذ أعلى فكرة ممكنة عن ذكاء الجمهور، ويقول «إننى أطلب حكم الكائنات البشرية»، وهذا المتفرج يحمل إلى المسرح، الأوالية التى تتيح له التفكير، ويحافظ على تلك الأوالية كما هى. إنه يأتى مراقبًا، وناقداً للفعل الذى يجرى أمام عينيه، لذا من الضرورى أن يبقى خارجه. إذا جاز لنا القول. وهو بدلا من أن يترك نفسه عرضة للتأثر، وبدلا من أن يبذر طاقته، سيحث على اتخاذ القرارات. وبمعنى آخر سيصبح هو أيضًا «منتجًا»: «سيقل كم الأشياء التى تحدث فيه، ليزيد كم مايحدث معه».

إن جمهوراً معتاداً على العلم وعلى الرياضة بإمكانه أن يمزج العنصرين فى مجيئه إلى المسرح. رموزه هى هوائيات الراديو الضخمة، والمداخن العملاقة، وأقسام التركيب فى مصانع الروهر، والملاعب وصالات الرياضة فى المدن.

ولنر الآن ما الذى يوجد فى داخل رأس هذا المتفرج المفترض الذى يحضر هذا النوع الجديد من العروض: فهو على خلاف الأول يقول لنفسه «ماكان لى أبداً أن أصدق هذا الشىء. فليس هكذا تجرى الأمور وإنه لأمر مفاجئ بالكاد يمكن تصديقه. يجب أن يتوقف هذا. إن آلام هذا الكائن البشرى تثيرنى لأنه كان يمكن أن يكون ثمة

مخرج له. وذلكم هو الفن الكبير فلا شىء هنا يبدو حتميًا. إننى أضحك من أولئك الذين يبكون على الخشبة وأبكى على أولئك الذين يضحكون».

وفى قصيدة لاحقة، يعطينا بريخت صورة «نهائية» لهذا النوع من المتفرجين:

«مؤخرًا وجدت متفرجى/ فى شارع مغبر/ كان يمسك مطرقة فى قبضته/ للحظة وجيزة رفع عينيه وبسرعة/ أقمت مسرحى بين المنازل/ فنظر بفضول/ فى الحانة عثرت عليه. كان واقفًا وراء البار ملطخًا بالعرق. كان يشرب وفى يده شطيرة/ بسرعة أقمت مسرحى. فنظر مذهولا/ اليوم كنت محظوظًا أيضًا/ فأمام مستودع السكة الحديد/ رأيته، بين ضربات الطبول.. كانوا يبعثون به إلى الحرب/ وهناك وسط الزحام/ أقمت مسرحى من فوق كتفه/ نظر إلى/ وحك رأسه».

من الواضح هنا أن بريخت لايتكلم فقط عن جمهوره، بل عن نمط المسرح الذى يريده هذا الجمهور.

- ٢ -

لكن أى مسرح؟ بالنسبة إلى بريخت، كان خلق هذا النوع الجديد فعلا ثوريًا. فقد كان على ذلك المسرح أن يكون مسرحًا راديكاليًا، أى مسرحًا يغوص إلى عمق الأشياء؛ لذا لم يكن يفترض وحسب جمالية مسرحية جديدة ونوعًا دراميًا جديدًا، بل إعادة نظر فيما كان يشكل أساس تلك الأشكال وتلك المؤسسات، المجتمع نفسه.

كان النشاط الفنى الشخصى لبريخت، قد مر بمرحلتين كبيرتين، أولهما عبارة عن انتفاضة عنيفة مضادة للبرجوازية تترجم على النحو التالى: عدمية، فردانية، تهكمية، لاتستبعد فى الوقت نفسه حركة تعاطف مع بائسى المجتمع، تلك «الجيوش الجاهلة» التى يهملها المجتمع وينساها ويهينها. أما المرحلة الثانية فتطبعها إعادة نظر أكثر تنبهًا فى القماشة الاجتماعية، كما هى حائلة خلف تلك الظواهر، وهذه المرحلة تشير إلى وعى متزايد بالدور الذى تلعبه الرأسمالية والمال فى العالم.

بشكل عام يعمد بريخت خلال هذه المرحلة إلى تفسير جمهورية فيمار أو وصفها، دون أن يشير بعد إلى الكيفية التى بها سيكون تغييرها ممكنًا. وبينما كان الإنسان فى المرحلة الأولى «ذئبًا بالنسبة للإنسان» والعالم ميدان قتال غير قابل للتغير، تخوض فيه الكائنات البشرية معارك لارحمة فيها من أجل إشباع نهمها، يصبح الصراع فى المرحلة الثانية، أى تلك المرحلة التى تضم أوبرا القروش الثلاثة» و «ماهاغونى» صراعًا يخوضه الإنسان فى سبيل البقاء، صراعًا مرتبطًا ارتباطًا حميميًا بالافتقار إلى المال وضرورة العثور عليه. هنا تتعايش الفوضى جنبًا إلى جنب مع إدراك جزئى للشروط الاجتماعية.

وفى نحو العام ١٩٣٠ تبدأ المرحلة الثالثة، وينجح بريخت - بفضل دراساته الماركسية - فى إقامة توليفة بين أفكاره السياسية والاجتماعية من جهة، ووجهة نظره حول طبيعة المسرح ووظيفته من الجهة الثانية. وهو يتحول كذلك إلى تطبيق عملى للماركسية على حياته الخاصة.

الواقع أن هذا الدمج بين الماركسية والمسرح والحياة قد جعل المادة التى يشتغل عليها نقاد بريخت صعبة. إن نقاد الأدب الذين ترعبهم فكرة أن بالإمكان دراسة أعمال ت.إس. إليوت، دراسة ذكية من دون الرجوع إلى عدمية بداياته ثم إلى اعتناقه الأنغلو - كاثوليكية، وإلى نزعته الملكية وعدائه للسامية، وكل هذا ذائب فى مفهوم «الحب» الغامض الذى يطبع قصائد المرحلة الأخيرة من حياته ومسرحياتها، أو لكى نأخذ أمثلة أرفع مستوى، نقاداً بإمكانهم أن يتكلموا عن ميلتون دون الإشارة إلى طهرانيته وإلى عدائه للملكية، وعن دانتى دون النظر بعين الاعتبار إلى علاقته مع الكاثوليكية الرومانية، وإلى رؤيته للإمبراطورية (وبإمكاننا أن نستمر فى مثل هذه الأمثلة إلى مالا نهاية)، هؤلاء النقاد إذن ينظرون إلى ماركسية بريخت بحياء العذراء كما لو أنهم يرون فيها انحرافًا مشينًا وغير لائق، وشيئًا من الإزعاج الذهنى لدى رجل هو على أى حال موهوب، إن لم يكن عبقريًا، فهم إذ يتسلمون بجواز مرور رسمى يتيح لهم التسلل فى لاوعى الرجل الذى جعلوه موضوع دراستهم، يتوقفون لفترة

عند «مازوكيته»، و «ساديته» و «أيزوبيته» وعند كل مايوفره لهم قاموس التحليل النفسى المعاصر لكى يغطى إسقاطاتهم الخاصة. وعلى هذا النحو مثلا يعزو الصحفى فيلى هاس اختيارات بريخت الشيوعية إلى حيل زوجته هيلينا فايغل. ويقترح ناقد آخر، أمبركى هذه المرة (وربما على ضوء التجارب الاجتماعية الراهنة) أن اعتناق بريخت وقناعاته إنما كانت مجرد استجابة لمطالب مستخدميه، فهم حين كان يستجيب لهم كانوا يعطونه ماكان يرغب به أكثر من أى شىء فى العالم أى المسرح. وهنا علينا أن نكتفى، بأن نكرر ماقاله فيرجيل لدانتى «دعنا لانتكلم عنهم، فلننظر إليهم ونمر».

إن مفهوم العالم الذى يكمن بين سطور مسرح بريخت الملحمى، ويتبناه هذا علناً، هو الماركسية. ومبدئيًا تفترض الماركسية وجود عالم مادى خارج الإنسان ومستقل عنه، لكنه فى متناول وعيه وإدراكه ونشاطه، وهو (أى العالم) حساس إزاء تأثير الإنسان عليه. تؤكد الماركسية أسبقية المادة. تؤكد أسبقية الحقيقة. وهذا العالم الحقيقى، المتحرك واللامتحرك، هو فى تغير مستمر. وفكرة التغير هنا أساسية. أما التغيرات فإنها لاتحدث بشكل أحادى الخط، بل غالبًا عن طريق خطوط ضمنية، وعبر قفزات وتفجرات. إذن، لكى نفهم العالم، علينا أن نتصوره بوصفه انعكاسًا لسيرورة ولتغير. وهذه السيرورة والتغير يحدثان ديالكتيكيًا، بمعنى أنهما ينتجان عن صراع أو عن نضال. الإنسان جزء لايتجزأ من العالم، وهو جزء لايتجزأ من البنية الاجتماعية كما تكون موجودة فى زمنه، وهو فى مقابل هذا يعكس طابعها وحركاتها. ووعيه، هو أيضًا، انعكاس للمجتمع الذى يعيش فيه ويساهم، بشكل حاسم، فى تغيير العالم الذى يحيط به وبذاته فى وقت معًا. وبإمكان الإنسان أن يلعب هذا الدور عبر «العيش واعيًا». بكلمات أخرى. يكون النشاط الذى يمارسه الإنسان على العالم ناتجًا عن إدراك واع لسيروراته ولتغيراته ولإمكانيات هذا التغير. أما ما يتطلع إليه الإنسان حين يعيش واعيًا فهو الحرية أى أنه يتطلع لأن يكون شخصية فردية حرة ومتكاملة تمام التكامل، عبر استغلاله لإمكانياته الخلاقة. لكن ليس ممكنًا التوصل إلى هذه الحرية إلا عبر فهم القوانين الطبيعية والاجتماعية التى تسيطر على الطبيعة والمجتمع والتى تحكم الكون. فالإنسان سيكون بإمكانه استخدام هذه القوانين إذا فهمها،

وإذا صار سيدها بدلا من أن يكون عبداً لها. وهو بهذا يتحول من ملكوت الضرورة إلى ملكوت الحرية. لكنه لايمكنه أن يصل إلى ذلك وحده، فكما أن الوعى الإنسانى هو التجلى الأكثر سمواً للمادة فى حركتها، كذلك يكون المجتمع تجلياً لتلك الحركات وللصراعات بين البشر. وما تاريخ الإنسان سوى تاريخ علاقاته مع الطبيعة ومع العناصر المادية فى الحياة وطريقته لاكتساب العيش وموقفه إزاء الإنتاج والقوى المنتجة فى الطبيعة وفى المجتمع - أدوات الإنتاج، تملك تلك الأدوات والعمل الذى يجعل هذا الإنتاج ممكناً. إن التاريخ يصف التغيرات الحاصلة فى علاقات الإنتاج الأساسية، وهو بالتالى يعكس البنية الطبقية للمجتمع منذ ساحق العصور مروراً بالإقطاعية والرأسمالية نحو الاشتراكية.

إن الدين والفلسفة والأخلاق والقانون والفن والأدب هى البنى الفوقية التى تنضاف إلى تلك القاعدة الاقتصادية، وهى تعكس تلك البنية التحتية وطبيعة المجتمع فى مرحلة تاريخية معينة. بيد أن التغيرات التى تصيب البنية الفوقية لاتنتج بالضرورة مباشرة بعد تلك التى تصيب البنية التحتية ولا تكون مرتبطة بها بشكل مباشر على الدوام. وهى إذ تحوز على حياتها الخاصة إذا جاز لنا القول، تمارس تأثيراً مهماً، وإن يكن غير حاسم، على مجرى التاريخ لأن بإمكانها أحياناً أن تعجل من وتيرة التقدم أو التغير وأحياناً تؤخرها، كما بإمكانها أن تنشط من عملية إصلاح الوعى أو تقف عقبة فى وجهها. أما مايحدد التقدم فى التحليل الأخير فهو قطاع المجتمع الذى يحوز على الوعى الطبقى والذهنية الثورية الأكثر تقدماً: البرجوازية فى الأمس، والعمال اليوم وغداً.

ذلكم ماكان بريخت يؤمن به، وذلكم ماحدد موقفه إزاء المسرح، وفى معرض تعديله لنص ماركس الشهير حول وظيفة الفلسفة فى عصرنا يؤكد بريخت أن المسرح هو عمل الفلاسفة، أو على الأقل «أولئك الذين لايسعون فقط لتفسير العالم بل أيضاً لتغييره».

ومن الآن وصاعداً سيعمد بريخت إلى استخدام المسرح ليس فقط من أجل تفسير العالم بل أيضاً لتغييره.

- ٣ -

إلى أى حـــد كان المســرح المعـاصر قــادراً على القيام بهذا الدور الصـعب؟ وهل كان بمقدور المسرح القديم أن يعكس العالم كما هو فى حقيقته، عالم يتغير؟ والطبيعة الإنسانية المتغيرة؟ والكائن البشرى «الذى هو فى حالة تفكك وولادة جديدة دائمين»، كما كان هيغل يقول.

وذلك لأن العالم كله كان يقر بـ «اللااستمرارية» الراهنة التى تعيشها الشخصية. وأن تكون تلك اللااستمراريــة متخـــذة شكل استلاب، أو تمزق للأنا، أو صرا ع بين الـ «هذا» و «الأنا» و «الأنا الأعلى» أو بين «اللاوعى» و «الوعى البـاطنى» و «الوعى»، فـأمر يتفق عليه كل ضروب المفكرين لكى يؤكدوا على أن داخل نظامنا الاجتمـاعى تناقضاً أكثر وأكثر بين هذه التطلعات والأهداف الإنسانية من جهة، وبين إمكانيات تحقيقها من جهة أخرى، إلى درجة أننا نقف عند حافة الانفجار، ويقر الجميع بأن ثمة تفككاً وأن عملية إعادة الملحمة صارت ضرورية، أما مايثير الخلافات الحادة فهو وسائل التوصـــل إلى هذا. فالحلول تختلف سواء من وجهة نظر «ميتافيزيقية» أو «علاجية»، تبعاً للفرضيات المسبقة التى يحملها كل واحد حول طبيعة متغيرة أو ثابتة إلى الأبد، وتبعاً لما إذا كانت تلك الطبيـعة أوديبية أو ترتبط كما لدى يونغ «باللاوعى الجماعى»، وتبعـاً لما إذا كان الشر يأتى من الإنسان أو من العالم الخارجى. أو من الاثنين معاً، أو حتى من «النجوم». ويكتب بريخت «فى أيامنا هذه، عندما ينبغى علينا أن نعتبر الكائن البشرى مجموعة من العلاقات الاجتماعية، يكون الشكل الملحمى الشكل الوحيد القادر على التقاط المعطيات القادرة على إعطاء الفن الدرامى محتوى تصور واسع ومتفهم للكون. فى أيامنا هذه يمكن للإنسان نفسه، الإنسان فى لحمه وعظمه، أن يدرك انطلاقاً من معطيات يعيش بها وفيها».

واضـــح أن بريخت كان مـهتـمـاً بالإنسان فى تطوره وذلك منذ بضع سنوات، بحيث إنه جعلنا نشاهد فى رجل برجل تفكك شخصية بشرية ثم إعادة تركيبها على شكل مختلف تمام الاختلاف. وتلك العملية كانت أحادية الجانب، إذا جاز لنا القول.

فغـالـى غـاى، الموضـــوع الإنسانى الذى كان يتلقى الفعـل، ظل سلبيًا على الدوام. لذا لم يكن فى المسرحية أى صراع، بمعنى أن العنصر التعليمى كان غالبًا.

وعنــدما ظهـر هذا العنصـر «الديالكتيكى، ولد مسـرح بريخت الملحمى حقًا. وذلكم ما يميزه جذريًا عن التجارب السابقة وعن التجارب المعاصرة وعن التجارب اللاحقة التى يطلق عليها، هى الأخرى، صفة «ملحمية». وذلك لأن بريخت كان منذ العام ١٩٣٠ قد أحل الديالكتيكى مكان الملحمى وهو تشبهًا منه بفرانسيس بيكون فى الأورغانون الجديد، وتشبهًا منه مع الرياضيات الجديدة الهندسة غير التقليدية، شرع فى صياغة أورغانون صغير، يكون معادلا لقضايا الشعر وتطوراته لأرسطو وهو وصف شعره بأنه غير أرسطى، بمعنى أنه شعر جديد لعالم جديد، ونظرية جديدة للدراما. الفن يتبع الواقع، يقول بريخت وهو مثل ماركس يتساءل بصدد العلاقات بين الميثولوجيا والفن اليونانيين «تصور الطبيعة والعلاقات الاجتماعية الذى نمط المخيلة والفن اليونانيين، هل تراه لايزال ممكنًا فى عصر الآلات الأوتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والبرق الكهربائى؟ ترى أين هو مكان الآلة فولكان بالمقارنة مع «وبرتس وشـركاهـم» ومكان جوبيتير بالمقارنة مع البرق الاصطناعى، وهرمس بالمقارنة مع «مصرف التسليف العقارى» وما الذى ستكونه تلك الآلهة المشهورة إلى جانب برتينغ هاوس سكوير».

يطرح بريخت السؤال التالى: هل بالإمكان استخدام أوزان الهجاء الخماسية للتحدث عن المال؟

«كان سعر المارك ٥٠ دولارًا قبل أمس، وهو مائة دولار اليوم، وسيزيد فى الغد.. إلخ. فهل هذا أمر يمكن؟ البترول يتمرد على الفصول الخمسة، والكوارث اليوم لم تعد تجرى فى خط مستقيم، بل هى تتطور تبعًا لأزمات دولية. والأبطال يتغيرون مع تغير المراحل، صاروا يتغيرون بالتبادل. أما صورة التحرك فتنعقد من جراء تحركات مجهضة، والقدر لم يعد قوة واحدة، بل إننا نلحظ بالأحرى ميادين قوة تقطعها تيارات متعاكسة، بل وإن المجموعات القـويـة نفسهـا لم تعـد تعيش فى تحركات تضعها فى مواجهة بعضها البعض، بل صارت خاضعة لتناقضات داخلية.. إلخ».

كان المسرح يتحصل على مادته من شعار هو شعار الخلود، وكان «النموذجى» أساساً له. لكن هذه الأشياء المسماة خالدة هل سيعتبرها خلفاؤنا نموذجية كذلك؟

ما الذى كان بريخت يعنيه بفكرته حول الشاعرية غير الأرسطية؟ كان يركز اهتمامه وهجومه على ثلاثة عناصر أساسية: عنصر التطهير، وعنصر التماهى، وعنصر المحاكاة، والعنصران الأولان يرتبطان أولا بالتراجيديا الفاجعة، أما العنصر الأخير، فيرتبط بالشعر بشكل عام. ويستخدم بريخت مصطلحًا ملحميًا، المستعار من أرسطو، لكى يحدد نوعًا سرديًا يتيح، تبعًا لما يقوله الفيلسوف الإغريقى، وصف «بضعة أحداث متوازية»، ولاتكون هذه الأحداث مرتبطة بالبنية العضوية للتراجيديا المتعلقة بقاعدة الأحداث، ولا بالضرورات التى يتطلبها تتطور الحبكة وتصاعد الفعل والأزمة وحلها. كان بريخت قد استخدم مصطلحًا ملحميًا للإشارة إلى أعمال مسرحية تقود إلى سنوات العشرين.

لكنه إذ يناقش طبيعة المسرح الملحمى، لايتوقف فقط عند أرسطو بل يكتب «إن ماله أكبر قدراً من الأهمية على الصعيد الاجتماعى، هو مايحدده أرسطو بوصفه غاية التراجيديا؛ أى التطهير، أى تلك العملية التى تقوم فى تطهير المتفرج من الخوف والرأفة اللذين يستشعرهما حين يقلد الأحداث التى تستثيرها تلك العواطف. وأساس ذلك التطهير عمل نفسانى خاص، هو التماهى، أى تماهى المتفرج مع الأفراد الذين يقلد الممثلون تصرفاتهم. ونحن نطلق صفة أرسطى على كل نوع درامى ينتج هذا التماهى، سواء أكان متطابقًا مع القواعد التى ينادى بها أرسطو أو غير متطابق معها. أما فعل التماهى النفسانى الخاص فإنه يحصل فى لحظات مختلفة وبواسطة أدوات مختلفة كذلك».

الحقيقة أن بريخت لايهاجم أرسطو بقدر مايهاجم التفسيرات التى أعطاها المعلقون والكتاب المتعاقبون لنظرياته.

فما الذى كان أرسطو يقوله عن التراجيديا حقًا؟

«التراجيديا هى محاكاة فعل جدى، وإذ يكون لها بعد محدد تكون متكاملة فى ذاتها. وفى لغة مزودة ببهرج لذيذ. يتدخل كل واحد منهم من شخصيات المسرحية بشكل منفصل عن الآخر فى مختلف أجزاء العمل وبأشكال درامية لا سردية، وعبر أحداث توقظ الرأفة والخوف سامحة عبر هذا بإنجاز عملية التطهر من هذه المفاهيم».

(ومما لاشك فيه أن القارئ سيكون من الفضول بحيث يعود إلى عدة ترجمات أخرى لهذا المقطع ليجد فيها فوارق واضحة وذلك لأن عملية توضيح المصطلحات التى كان يستخدمها أرسطو قد انسكبت فى سبيلها أنهار من الحبر).

أما المجادلات الأكثر أهمية فقد ثارت من حول مفهوم التطهير نفسه، وبصدد هذا المفهوم يبدى بريخت القدر الأكبر من الاهتمام حين يحاول إعادة تعريف الدراما؛ فأرسطو على الأرجح كان يفكر بالأمر بمصطلحات الطب، وعلى الأقل نراه بهذا المعنى يستخدم كلمة تطهير حين يتحدث عن الأثر التطهيرى للموسيقى. فيقول فى مقالته حول السياسة إن لبعض أشكال الموسيقى خاصية شفاء الأشخاص الذين أصابهم المرض. أمراض الجنون على سبيل المثال - «كما لو أن أولئك الأشخاص قد عثروا على ترياق وتطهير.. فتجلت روحهم وهدأت». وينطبق هذا القول أيضاً، كما يقول أرسطو، على الأشخاص الذين «ثارت لديهم عاطفتا الرأفة والخوف».

بالنسبة إلى بريخت يرتبط مفهوم التطهر بمفهوم أكثر حداثة هو مفهوم التماهى. وهذا المفهوم الذى يقابله فى الألمانية مصطلح Einfuhlung صيغ فى القرن التاسع عشر على يد علماء الجمال الألمان لتحديد الإسقاط الذى يستشعره متلقى العمل الفنى، فى العمل نفسه، تماهيه مع ذلك العمل. وفى المسرح يقوم الأمر فى تماه مع عواطف الممثلين والتصرفات التى يقومون بها فوق الخشبة، فالمتفرج يتطابق مع الممثل ومع الشخصية التى يؤديها هذا الأخير. ولقد اقترح أرسطو مفهوم التماهى فى معرض مناقشته لطبيعة التجربة الشعرية «وذلك لأن الشعراء الأكثر إقناعاً

هم أولئك الذين تكون لهم طبيعة شخصياتهم نفسها ويشاركونها آلامها، فمن يستشعر الألم يصور الألم بشكل أكثر صدقًا، ومن يستشعر الغضب يصور الغضب بشكل أكثر صدقًا».

وهى الفكرة نفسها التى يستعيرها هوراس فى قوله المأثور «إذا شئت أن تبكينى، ينبغى عليك قبل أى شىء آخر أن تستشعر الشجن أنت نفسك»[1].

ولكى يتحقق هذا التماهى ينبغى على الكاتب، تبعًا لما تقول به التقاليد، أن يثير لدى المتفرج مشاعر «الرأفة» و«الخوف» التى سيعود هذا الأخير ويتطهر منها خلال مشاهدته للتراجيديا.

والحقيقة أن بريخت فى معرض تصديه لمشكلة التطهير - أى لطبيعة التراجيديا نفسها - كان يمس واحدة من النقاط الأكثر حساسية فى التاريخ والنظرية الدراميين. بمعنى أنه كان يوجه قوته المحاربة كلها ضد قلعة الجمالية المسرحية. ماهى طبيعة التراجيديا والتطهير الذى يفترض بها أن تثيره، أى نظام أو أية فوضى عالمية تراها تفترض مسبقًا.. وماهى ظاهرة التطهير التى يجب أن تتدخل، ولماذا عليها أن تتدخل. وهل ضرورى بشكل مطلق أن تحدث لكى تصل المسرحية إلى غايتها؟ وماهو توازن العواطف الذى كان غوته يرى أنه ضرورى لكل الأعمال الدرامية، وماهى تلك المصالحة بين الرأفة والخوف؟

بصفته ماركسيًا يتساءل بريخت أيضًا: كيف حدث للتطبيقات والتفسيرات التقليدية للتطهير أن صارت نتاجًا وانعكاسًا لمرحلة تاريخية خاصة ولرؤية تلك المرحلة للعالم؟ وضمن أى معيار يمكن لتلك التفسيرات (بما فيها تفسير أرسطو». أن تعتبر «قيمًا مطلقة» أو قيمًا متغيرة»؟

---

(١) هوراس «فن الشعر» .

إننا لكى ندنــو من هــذا الموضوع المعقد والمثير للجدل، سيكون من الأفضل لنا على الأرجــح أن نشير بســرعــة إلى ثلاثــة تصورات (غير مـاركسيـة) مسيطرة تتعلق بمفهوم التراجيديا والتطهير؟ تصور شوبنهور وتصور هيغل وتصور التحليل النفسى المعاصر.

بالنسبة إلى شوبنهاور تكمن قوة التراجيديا وتطهيرها فى واقع أنها تقنع المتفرج باضطراره إلى الاستســلام لعالم تحكمــه قــوى غيــر عقلانيــة (مفهوم «الإرادة» لدى شوبنهـاور). وبالقبــول بالألــم بوصفــه ينتمــى إلى طبيعــة الكون نفسهـا. ويفهمنا ذلك التصور أن العالم والحياة لايمكن لهما أن يكفياننا كليًا أى أنهما بالتالى غير جديرين بتمسكنا بهما»[(١)] كذلك ينصحنا الفيلسوف بالمصالحة مع الكون كما هو فالحياة تراجيديا!

وبالنسبة لهيغل، الذى يعتبر واحداً من أعمق المفكرين الذين درسوا هذا الموضوع، يظهر لنا الحل التراجيدى بأن «العدالة الخالدة تعمل بشكل يتيح إعادة توطيد الجوهر الأخلاقى والوحدة، بـ ومع سقوط الفرد، ذلك السقوط الذى يحدث اضطراباً فى راحته». هنا أيضًا يكون القدر «عقلانيا» العقل الخالد الذى يتحدث عنه هيغل ينتصر وذلك لأن القدر يدفع الشخصية إلى داخل حدودها ويحولها إلى غبار إن هى حاولت تجاوز تلك الحدود». والتناقضــات «ملغــأة» والشخصيــة التراجيديــة توقظ خشيتنا إذ تجعلنا نتأمل «قوة الأخلاقية المغتصبة» كما توقظ «رأفتنا» بجعلنا نتأمل نتائج لعلها.

لدى هيغل أيضًا يهدأ المتفرج، وتتم مصالحته مع «نظام عالمى أبدى أو عادل»[(٢)].

كذلك يهتم المحلل النفسى المعاصر بمشكلة التراجيــديــا والتطهيــر واللذات التى يخلقها استعراض العمل التراجيدى، ونورد فيما يلى أحد نماذج ذلك الاهتمام «تمثــل التراجيــديــا تحقيــق رغبتين أولا: الرغبة التى يستشعرها الطفل فى التمرد

(١) شوبنهاور «العالم كإرادة وفكرة».

(٢) هيغل «حول التراجيديا».

على سلطة والديه (وهما يتحولان فى التراجيديا إلى القدر أو إلى الله أو إلى النظام الاجتماعى) وبعد ذلك الرغبة فى نيل العقاب بسبب ذلك التمرد، وعلى هذا النحو يشعر جمهور الدراما بالخوف لأنه قد تجرأ على التمرد، ثم يشعر بالرأفة لأنه يعانى من جراء ذلك التمرد.. وبمعنى آخر يكون التطهر، بالمعنى التحليلى النفسى، هو فى آن معًا السيطرة على مخاوف الطفل ورأفة البالغ بالفرد (الذى هو نفسه)، الذى يشعر بتلك المخاوف»[١].

بالنسبة إلى الآخرين ترتبط التراجيديا بـ «أسطورة البطل ذى الألف وجه» الذى تستهلك المجابهات التى يخوضها مع القوى المعادية خلال عمليات فناء و «بعث» رمزية أو حقيقية. أما تطهر المتفرج فهو مسبوق بانبعاث ذكريات نمطية فى داخله «تكون مخبوءة فى الشرائح الأكثر عمقًا لوعى الجماعة»[٢].

إننا فى تفحصنا لهذه التصورات المختلفة و (الممثلة بما فيه الكفاية) للدراما وللتطهير، نصبح قادرين على تلخيص وجوه التشابه الجوهرية. فكلها تتحدث عن وجود قيمة «مطلقة» تختفى وراءها الإدارة، العدالة الخالدة أو العقل ماهية «طفولية» أوديبية أو غير أوديبية. إن التطهير يحمل بشكل أو بآخر حالة من التوازن والرضى. أو إنه لكى نكون أكثر وضوحًا، يؤدى إلى القبول بالنظام الاجتماعى كما هو ويفرض خطوطه على الشخصيات الموجودة على الخشبة، أما المتفرج الذى يعيش بالوساطة أفعال الشخصيات وماينتج عنها فيكون قد «تطهر» من مشاعره.

يخضع بريخت هذه الأفكار والعناصر للتحليل الاجتماعى، بل نراه يضع مجهره على مشكلة «العاطفة». وتمامًا كما أن على المسرح أن يفرق جمهوره فى حمام «الوهم» لكى يجعله ينسى العالم الخارجى كما رأينا، كذلك نراه مضطرًا لاستغلال مشاعره. وبمقدار ماتعطى مرحلة تاريخية معينة الانطباع بأنها تنحط وتعيش حالة تفكك،

---

(١) نورمان هولاند : «التراجيديا الشكسبيرية وطرق النقد التحليلى النفسى الثلاث» فى «مجلة هادسون» العدد ١٥ ، (صيف ١٩٦٢) .

(٢) راجع : هربرت فايسنغر «التراجيديا وتناقضية السقوط» .

بمقدار ماتنفرض بإلحاح ضرورة حدوث غرق فى العواطف، بغية إخفاء الوضع الحقيقى وإبعاد البشر عن التحرك الاجتماعى، ويقول بريخت إن المشاعر الإنسانية صارت مكيفة تاريخياً، بقدر تكيف النشاطات البشرية الأخرى. وليس من قبيل الصدفة أنه بوصفه ألمانياً، يهتم كل هذا الاهتمام بتحليل الشعور. فالذين درسوا تاريخ ألمانيا لن يكونوا بحاجة إلى من يذكرهم بـ «أزمات الشعور» المختلفة التى ملأت مجرى ذلك التاريخ. فمن تيار «ستورم أوند درانغ» إلى التعبيرية، تبدو تجليات تلك الأزمات مفاجئة ومتفجرة. إذن، بالنسبة إلى بريخت أيضاً، للمشاعر إطارها الاجتماعى، بل وتاريخها الاجتماعى: فالنداء الموجه إلى «الشعور» بإمكانه أن يمثل، أن يمثل، فى مرحلة معينة، مطلباً اجتماعياً ضرورياً وإيجابياً، أما فى مرحلة أخرى - إذا اتخذ شكل البدائى و «الغزيرى» و «اللاعقلانى» - فإنه يكون ذا وجه بالغ السوء. فازدواجية القلب والعقل، مهما كانت مصطنعة، تغطى كماً كبيراً من الظواهر الممكنة، ابتداء من صرخة الرومانطيقية الإنجليزية القيمة اجتماعياً، حتى حمامات الدم النارية، أما التاريخ الاجتماعى الحقيقى لـ «الشعور»، ومواقفه وتجاربه فإنه بحاجة بعد لمن يكتبه. وبريخت لم يقم إلا بالخطوة الأولى.

إذا كان بريخت يبدو متطرفاً إلى حد ما فى رسمه لخط التقسيم الواضح بين «العقلانى» و «العاطفى»، وإذا كان ينظر بمثل هذا الغضب إلى «التماهى»، علينا ألا ننسى أنه يكتب فى ألمانيا، حيث كانت مختلف تجليات ذلك الاتجاه قد طبعت بإبهام رهيب وبملامح بالغة السوء، ويعترف بريخت:

بين العام ١٩٢٠ والعام ١٩٣٠ واتت بريخت أكثر من فرصة لملاحظة الاستخدام الذكى الذى به يستعمل هتلر مفهوم «التماهى». فمن قصد ووعى كان هتلر مسرحياً، كان يخاطب الناس فى الشوارع لا فى المسرح. وكان يريد أن يحصل منهم «أو من جمهوره على أن يقول له ماكان هو يقوله، وبشكل أكثر تحديداً أن يستشعر ذلك الجمهور ماكان هتلر يستشعره». وماهذا كما يضيف بريخت، سوى «تماه» من قبل الجمهور. أى من قبل أولئك الناس الذين يتركون أنفسهم مقادين. أما عملية تحويل

المتفـــرجين كلهــم، إلى كتلة موحـــدة، وهــى ما يطلب من الفــن». ويضيــف بريخــت أن «رفض التماهى لايعود فى جذوره إلى رفض الشعور. ولا يسير فى هذا الاتجاه».

أما ماينبغى الوصول إليه فهو تبنى الموقف النقدى نفسه الذى تجابه به الأفكار، فى مجال محاكمة المشاعر، فإذا كان بالإمكان تصحيح الأفكار فإن بالإمكان تصحيح المشاعــر كذلك، ومن الناحيـــة التاريخيـــة نجد أن المشاعر التى ترافق التقدم تبقى لزمــن طــويــل بوصـفهـــا مشـــاعــر، وإذا كنا لانزال نستطيع حتى اليوم مقاسمتها عبر عمـــل فنـــى، فمـــا ذلك إلا لأن المؤلفين الراحلين يتوجهون بالحديث إلينا بلغة تمثل مـصالح الطبقات السائرة فى سلم التقدم. وليست هذه الحالة حالة الفاشـية، فالمشاعر التى تطلبها هذه الأخيرة ليست مرتبطة أبدًا بالمصالح الحقيقية لأولئك الذين سقطوا ضحايا لها. فإذا كان التطهير والتماهى قد كفا عن أن تكون لهما وظيفة تاريخية ولم يعودا أداتين صالحتين للمسرح الجديد، بماذا نستبدلهما؟ يجيب بريخت: بأثر التغريب Verfrendungseffect .

- ٤ -

مـاهو التـغريب؟ يكتب بريخت «إن تغريب حـادثة أو شـخـصـيـة، يعنى ببسـاطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهى، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها».

وكان هيغل قد قال «إن المعروف مجهول، لأنه معروف». وبهذه الذهنية نفسها جهد الشعراء الرومانطيقيون لجعل كل ماهو مألوف غريبًا. ويسألنا بريخت بدوره أن ننظر إلى الظواهر العادية كما لو كانت غريبة عنا، بأن نأخذ على سبيل المثال ساعتنا فى يدنا ونتفحصها «هل سبق لكم أن نظرتم فى ساعتكم عن كثب؟ إن من يطرح على هذا السؤال يعلم أننى غالبًا ما أنظر فى ساعتى، لكنه إذ يسألنى على هذا النحو، يبعدنى عما هو معتاد، وعما لايكون شيئًا على أن أتعلمه».

إنكم تبدأون بملاحظة الآلية الاستثنائية التى تحملونها فى يدكم. والآن تفحصوها جيداً.

إذن فالتغريب هو العملية التى تقوم فى وضع الشيء الذى يفحصه المرء بعيداً عنه والنظر إليه بأعين جديدة، وبوصفه غريبًا، وبإعادة اكتشافه، وهى سمة أخرى من سمات العملية الديالكتيكية، يمكن تقديم صورة تخطيطية عنها على الشكل التالى: أنا أفهم (أو بالأحرى أعتقد أننى أفهم لأن الأمر يبدو لى بديهيًا). أنا لا أفهم (فالأمر يبدو لى غريبًا). أفهم من جديد. وماكان لى مألوفًا جعلته غير مألوف قصد أن أتعلم كيف أتعرف عليه حقًا. وبهذا أكون قد حققت عملية انتقال من ال «ماذا» إلى ال «كيف».

إن ثمة الكثير من الخلط، الذى لايمكن القول بأنه غير مبرر كليًا. يبنى نظرية «التغريب» كما يتصورها بريخت وبين مصطلحها. فاستخدام بريخت لمصطلح «أثر التغريب» الذى يترجم أحيانًا بأثر الاستلاب، هو استخدام مبهم لأنه يجعلنا على الفور نفكر بالمستتبعات الفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية الراهنة لمصطلح «الاستلاب» وبالألمانية Entfremdung الذى أدخله هيغل وماركس إلى الفكر الأوروبى. وفى سبيل تفادى كل خلط سوف نعمد فى هذه الصفحات إلى استخدام مصطلح التغريب، كما هو لدى بريخت Verfremdung واستخدام مصطلح «الاستلاب» مقابلاً لمصطلح Entfremdung التقليدى.

الواقع، وكما سوف نرى أنه جرى ابتكار نظرية التغريب البريختية وممارستها، من أجل النضال ضد الاستلاب التقليدى فى مجتمعنا ومن أجل التصدى له بالشكل الذى يبدو فيه، فى المسرح أساسًا. وإذا استعرنا تعابير هربرت جرنغ، فسنجد أن التغريب، تبعًا لبريخت، لايعنى أن تكون «بعيدًا أو مغربًا بالنسبة إلى الكائنات البشرية، أو بعيدًا أو مبعدًا عما هو مستهلك وعاطفى ورخيص – عما هو مبتذل وعام».

التغريب هو، كما يقول بروست بصدد شيء آخر تحطيم «الأثر اللا – جمالى لما هو اعتيادى». ولسوف يكون بإمكاننا، دون أن نسعى إلى أى بهرج كلامى، أن نقول بأن التغريب البريختى هو استلاب الاستلاب، أى «استلاب إيجابى».

وهذا لأن ثمة استلاباً إيجابياً، هى تلك المرحلة الأولية والضرورية من التطور البشرى التى يتحول فيها الإنسان من مخلوق للطبيعة وعبد لها، إلى سيد عليها، جزئياً على الأقل، هو ذلك التمزق الداخلى الذى يحصل حين ينفصل الإنسان عن الطبيعة التى هو نتاجها، ثم يصبح قادراً على السيطرة عليها، عن طريق الوعى والعمل. عند ذاك يتخلى الإنسان عن «السحر» و «الأسطورة» و «الأنتربومورفية» - أى موقفه بوصفه عبداً خاضعاً لقوى غير مفهومة - لكى يمارس على هذه القوى تأثيره الحاسم. هنا تتخلى الصدفة عن مكانها لصالح النظام والمتوقع، ثم يحدث للآلهة أن تؤنسن أول الأمر، ثم يضفى عليها «بعداً طبيعياً»، ويسقط بروميتيوس أمام البرق الاصطناعى. أما الإنسان فيصير قادراً على أن ينظر، بموضوعية، ليس إلى الطبيعة وحسب، بل أيضاً إلى نفسه، وقادراً كذلك على تحليل سيرورة تفكيره. وهذا أيضاً يعتبر استلاباً إيجابياً.

بيد أن الحديث عن الاستلاب اليوم، يعنى الإشارة إلى سيرورة وإلى نتيجة متوازيتين مع التغيرات التاريخية لمجتمع يتحول من اقتصاد بسيط إلى اقتصاد بالغ التعقيد، وتتواكبان مع تقسيم متعاظم للعمل ومع تمركز أكثر شدة لرأس المال ومع سيطرة للآلة تزداد وتزداد قوة، ومع تفكك أكثر خطورة للمجتمع والأفراد «فى تصوره للعالم لايعتبر الإنسان نفسه عاملا فعالا، بل يرى أنه يعيش فى عالم غريب عنه، وكل مافيه غريب عنه: الطبيعة، والآخرون، وهو ذاته. يقوم العالم فوقه وضده بوصفه متآلفاً من أشياء حتى ولو كان هو من خلق تلك الأشياء. أن تكون مستلباً، معناه أنك، وبصورة جوهرية، تختبر العالم وذاتك بطريقة سلبية، طريقة التلقى، بصفتك ذاتاً منفصلة عن الموضوع».

لم يعد الإنسان يعتبر نفسه «قوة منتجة» بل إن «القوة المنتجة» نفسها صارت تبدو كـ «قوة غريبة»، من خارجه، صارت تجلياتها المتغيرة على الدوام مستقلة عن إرادته وعن أفعاله. «بل لم يعد هو حاكم تلك الإرادة والتصرفات».

الاستلاب هو فقدان السيطرة. فالمنتج والمنتوج، وبكل معانى هذين المصطلحين، انفصلا عن بعضهما البعض. انتزع المنتوج من المنتج واستخدم لغايات غير غاياته الخاصة، بل وغير غاية المجتمع. أما المنتج فقد فقد «رذذ» بوصفه كائنًا بشريًا، وتماماً كما أنه فقد الاتصال بمنتوج عمله، قطعت الاتصالات بينه وبين الوحدات «المرذذة» الأخرى - الكائنات البشرية الأخرى. صار «سلعة» شيئًا، وحيداً ومعزولاً محروماً من القدرة على التواصل مع الآخرين، بل ومع شخصه الخاص. أما الهوة التى انحفرت بين عالمه «الشخصى» وعالمه «العام» فتبدو هوة لايمكن عبورها. والقوى الخارجة عنه والتى تسيطر عليه صارت مجهولة أكثر وأكثر وقوية أكثر وأكثر. وهو نفسه صار مجهولا بلا اسم، قزم، وتحول إلى ماهية تضعف باستمرار وتتقلص باستمرار، مثلما هو حال «أبطال» كافكا، بحيث صار مجرد أحرف أولى من اسم، أو رقم، أو أيضًا كما فى «المسخ» صار مجرد حشرة مليئة بالاحتقار تجاه ذاتها وباللؤم، تواقة لتدمير نفسها، صار «منتزع الإنسانية، ذهنيًا وجسمانيًا» كما يقول ماركس. وصار «سلعة منغلقة داخل أناها».

فى أيامنا هذه، ومن وجهة نظر أيديولوجية، صار الإنسان المستلب، بعد أن انتزع عن القوى الموجهة الخارجة عنه، زخرفها اللاهوتى، صار ينظر إليها ككتابة شيطانية، غير قابلة للفهم. لاعقلانية، لاتتغير، ولايمكن سبرها. أما «العبثى» فهو مافسيتو فيليس وقد تحول إلى كمبيوتر عملاق يلهو لمرأى الإنسان وقد صار بطاقة منخرمة تبرمج. لقد كان من الصعب على بريخت بالطبع أن يتنبأ بتلك الصورة الجديدة التى سيصبح عليها غالى غاى. ترى هل سيكون من السهل على غالى غاى الجديد قبول «مصيره» بسهولة؟ وهل كان سيرضى بالقبول بأن يصبح «شيئًا قابلاً للتقطيع والتحول»؟ وهل تراه سيستمر فى تلاوة صلاة الموت فوق جثمانه الخاص؟

تلكم هى المشكلات التى يجهد مسرح بريخت الملحمى لحلها. وذلك لأنه يهدف إلى «كشف القناع» عن تلك القوى التى ظلت حتى ذلك الحين مجهولة: يجهد لإعطائها اسمًا ومكانًا، ولا تنتزعها من «أسطوريتها» المغلقة، ولنزع الطابع الشيطانى

والأسطورى عنها. يهدف المسرح الجديد إلى انتزاع الإنسان من استلابه، إلى جعله واعيًا من جديد بقوته الفعالة وليعيد إليه بضاعته الأغلى ثمنًا، وقدرته الخلاقة، ومنتوجه، أى يحرضه لكى يفهم أن التغير أمر ممكن! فكيف سيقوم المسرح والتغريب بهذا الدور؟ يقول بريخت «إن التغريب معناه أنك تضفى طابعًا تاريخيًا، أى تنظر إلى الناس والأحداث بوصفها مكيفة تاريخيًا، وانتقالية.. فبالنسبة إلى المتفرج، لن تعود الشخصيات التى يراها على الخشبة، شخصيات غير قابلة لأى تغيير أو تأثير، مرمية فى وجه القدر دون دفاع. سيفهم المتفرج أنه إذا كانت شخصية ما على هذا النحو فما هذا إلا لأن ظروفها هكذا. كما سيفهم أنه إذا كانت الظروف هكذا فما هذا إلا لأن تلك الشخصية هى على هذا النحو. لكنه هو من جانبه قابل لأن يفهم، ليس فقط كما هو حاليًا. بل كذلك كما بإمكانه أن يكون - أى مختلفًا - والقول نفسه ينطبق على الظروف. وبالنتيجة، يتبنى المتفرج إزاء المسرح موقفًا جديدًا هو هو موقف إنسان القرن العشرين إزاء الطبيعة. وسوف يستقبل فى المسرح بصفته «مغيراً» كبيراً بإمكانه أن يتدخل فى السيرورات الطبيعية والاجتماعية، كما بإمكانه أن يسيطر على العالم بدلا من أن يقبل به».

التغريب هو «صدمة» المعرفة: معرفة الآخرين ومعرفة الذات. فلنأخذ هنا على سبيل المثال قصيدة لبريخت هى «خياط مدينة أولم» المحفورة فى ساحة برتولت بريخت فى برلين:

«أيها القسيس، يمكننى أن أطير/ يقول الخياط للقسيس/ انظرنى كيف أفعل».

لكن القسيس يجيب باحتقار «كذب كل هذا، ليس الإنسان عصفوراً، وأبداً لن يطير أى إنسان» هنا يحاول الخياط أن يطير فيسحق «كذب كل هذا/ ليس الإنسان عصفوراً/ مامن إنسان سيطير أبدًا/ يقول القسيس للناس».

ذلكم هو كل ماتحمله هذه القصيدة. لكن ماتحمله هو التغريب بعينه، لأننا نحن معشر قراء اليوم نعلم جيداً أن الأمر يختلف. فالإنسان قادر على الطيران. لقد تعلم كيف يطير. ويصرخ بريخت «فلتسقط عادات الإطار، أو إطار العادة».

ولنورد مثلا آخر على التغريب، مطبقًا هذه المرة على تجربة مسرحية مألوفة لنا «الملك لير». يقول بريخت «فلننظر إلى غضب لير أمام نكران بناته. إننا باستخدام تقنية التماهى. سنجعل الممثلين يتصرفون بشكل يدفع المتفرج لأن يرى فى غضب لير أكثر أمور العالم طبيعية. وهو لن يتصور أبدًا كيف قد يمكن للير أن يتصرف بشكل غير الغضب، يتماهى المتفرج مع لير ويقف إلى جانبه ويستشعر مشاعره نفسها، بمعنى أنه سيشعر هو نفسه بالغضب مقابل هذا، إذا استخدمنا تقنية التغريب، سنجعل الممثل يصور غضب لير بشكل يجعل الدهشة هي رد الفعل الأول الذى يبديه المتفرج، وبإمكانه آنئذ أن يتصور عدة مواقف أخرى ممكنة، غير الغضب، من شأن لير أن يقفها. موقف لير موقف «مغرب» يقدم بوصفه موقفًا غريبًا مدهشًا لافتًا للنظر. يقدم بوصفه ظاهرة اجتماعية ليست بديهية فى ذاتها».

ولنفترض، كما يقول بريخت، أن لير، فى لحظة تقسيمه لمملكته إلى ثلاثة أجزاء، يمــزق خـــارطة إلى أجزاء ثلاثة: إن فعل هذا، سيلفت نظر المتفرج إلى واقع أنه يعتبر هذه المملكة ملكيته الخاصة، وعلى هذا النحو تكون قد تجلت أسس المجتمع الإقطاعى نفسها.

بهذا نكون قد تجاوزنا صورة الأب «الكونى». الذى يستشعر أحاسيس «كونية» يستشعرها أى أب آخر فى مواجهة النكران الظاهر الذى يبديه أولاده، لكى ندخل حيزًا تكون فيه هذه المشاعر مشروطة بالحيز الزمانى والاجتماعى، ومتحددة من بنية خاصة هى بنية المجتمع الإقطاعى. بالنتيجة بدلا من أن تتم الأمور بحيث نترك أنفسنا مقادين وموجهين، يتمنى لنا بريخت أن نتوقف، كما يتمنى أن يجعلنا نرى العالم كما هو فى حقيقته. إنه يكشف لنا أوالية تلك «الجبرية» التى تخيم على «المصائر البشرية». لقد سبق لبريخت أن أرانا الإنسان المستلب. فبعل، وكراغلر، وغالى غاى، وشلينك، وغارغا، كل واحد منهم كان، على طريقته الخاصة، غريبًا فى كون يعيش فوضاه، كانوا يصارعون ضد الظروف بنجاح تارة، وأحيانًا بلا جدوى. كان العالم الذى يعيشون فيه

ثابتاً ولايمكن سبره. والآن هاهو التغريب فى طريقه لسبر أغوار تلك الجبرية. والمتفرج، الذى نقل من ملكوت الوهم إلى ملكوت الواقع، سيتساءل: لماذا الأمور على هذا النحو؟ أولا يمكن لها أن تكون على شكل آخر؟ وأنا، ماالذى يمكننى فعله فى هذا الصدد؟

لم يولد مصطلح التغريب إلا فى العام ١٩٣٩ حين كان بريخت فى المنفى، وقد ولد المصطلح بصدد، اقتباس دانمركى لمسرحيته «رءوس مستديرة ورءوس مدببة». أما فى العام ١٩٢٧، وفى معرض حديثه عن غالى غاى، فكان بريخت يستخدم كلمة «إدهاش». «إن مايفعله الحمال غالى غاى أولا يفعله، ربما كان بإمكانه أن يدهشكم». وفى العام ١٩٣٦ يستعير بريخت مصطلح هيغل وماركس التقليدى ليقول «سيرورة الاستلاب». ولقد قيل إن المفهوم والتعبير قد ثبتا معًا فى ذهنه إثر الزيارة التى قام بها إلى الاتحاد السوفييتى فى العام ١٩٣٥ وأنه قد يكون استعارها من الناقد الروسى فيكتور شكلوفسكى، مؤلف دراسة حول «الفن والحرفة»، تعود إلى العام ١٩١٧ وكان قد قال فيها «إن العملية الفنية هى عملية التغريب.. فى أعمال تولستوى يتم إنجاز سيرورة التغريب بالوسيلة التالية؛ فالمؤلف بدلا من تسمية الأشياء بأسمائها، يصفها لنا كما لو كنا نراها للمرة الأولى». وكان شكلوفسكى أيضاً قد تحدث عن «عملية تقوم فى جعل الأشياء غريبة»، عن فعل «التشويه الخلاق» الذى يسمح لتلقينا أن يدرك الأمور بقوة بعد تخليصها من زخرفها المعتاد. وكان شكلوفسكى قد نادى بتقنية فنية تخلق العقبات عمداً بشكل يجعل القارئ يبذل جهداً ويجابه العالم.

ومن المؤكد أيضاً أن بريخت قد تأثر كذلك بالمسرح الصينى، الذى تعرف عليه فى موسكو فى ذلك العالم بالضبط عن طريق أحد ممثليه الأكثر شهرة «مى لانغ فنغ» الذى كتب عنه دراسة عنوانها «أثر التغريب فى أداء الممثلين الصينيين» وهى دراسة نشرت لأول مرة فى العام ١٩٣٦ باللغة الإنجليزية. فى دراسته تلك يلحظ بريخت أن الصينيين كانوا، ومنذ زمن بعيد، يستخدمون تقنيات التغريب. كـ «الرموز» والأقنعة والمبالغة فى الحركات. فى المسرح الصينى ينقل الديكور خلال أداء المسرحية

ويتصرف الممثل كما لو أنه يعلم أن ثمة من ينظر إليه أو كأنه يراقب نفسه بنفسه خلال الأداء. وهكذا «فى الوقت الذى يرسم فيه غيمة، فى ظهورها اللامتوقع، وتناميها الهادئ والسريع، وتحولها العجول والتدريجى، ينظر المتفرج إلى الجمهور كما لو كان يقول له: ألا يحدث هذا الأمر هكذا؟ أجل، بالتمام».

غير أنه من المؤكد تقريباً أن نظرية التغريب كانت قد صيغت بشكل تام قبل رحيل بريخت إلى المنفى فى العام ١٩٣٩. وبإمكاننا أن نعتقد أيضاً أن مقالة ديدرو المعنونة «التناقض بصدد الممثل» والمكتوبة نحو العام ١٧٧٠، قد ساعدت بريخت على صياغة فكرته. حيث إن ملاحظة كتبها الفيلسوف الفرنسى، كانت قد أدهشته بشكل خاص، فديدرو يكتب «لكن، ولو على سبيل الصدفة أولم تروا ياترى ألعاب أطفال رسمت حفراً؟ أو لم تروا طفلا يتقدم تحت قناع رجل عجوز يخفيه من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه. إنه تحت هذا القناع يضحك على رفاقه الصغار الذين دفعهم الرعب إلى الهرب. إن هذا الطفل هو الرمز الحقيقى للممثل، ورفاقه هم رمز المتفرج»(١).

وعلى سبيل التلخيص، هل يمكن لنا أن نستعير من التحليل النفسى عناصر تشبيه ما؟ بشكل إجمالى يشبه التغريب تلك العملية التى تقوم فى جعل المريض يخرج من ذاته ويشاهد نفسه. وهو أن تقطع دورة عاداته اليومية، يدفع إلى أن يعتبرها غريبة تلك الأشياء التى كانت حتى الآن تبدو له «عادية» و«اعتيادية». بمعنى أنه يتحول مما كان يعتقده «العادة» إلى ماهو العادة حقاً. وبهذا يكون قد تغير. وتقاس فاعلية هذا التغيير بقدرته على «العمل»، على التحرك. لقد اقترب من الواقع. وانقطع سحر «المعروف» (اللاصحى). وبينما لم يكن فى الماضى سوى متلق سلبى، سوى «ضحية» متروكة أمام قوى تظل بالنسبة إليها فى ظلام دامس، هاهو الآن يلعب دوراً حاسماً فى مجرى وجوده الخاص. فهو قد يخلص من «إطار عاداته».

---

(١) ديدرو «التناقض بصدد الممثل» ص ١٨٧ .

لنرافق الآن متفرجنا المفترض إلى المسرح الجديد ولنجلس إلى جانبه لنتابع سيرورة الدراما الملحمية والتغريب، كما نمارس اليوم. لدى دخوله إلى الصالة يلاحظ المتفرج أن الستار مرفوع حتى نصفه بحيث إنه لايخفى الخشبة تماماً.

«لاتقفلوا لى الخشبة/ فلير المتفرج وهو جالس فى مقعده/ التحضيرات الحامية وهى تجهز: فقمر من القصدير/ يراه نازلا ببطء، وسقف من القرميد/ يحمل إلى الخشبة. لاتجعلوه يرى الكثير/ لكن أروه شيئًا ما. وليدرك جيداً/ أنكم لاتقومون بأى سحر، بل/ إنكم تشتغلون أيها الأصدقاء».

وربما سيفاجأ متفرجنا، أن يلاحظ على الخشبة أن الأضواء تغمرها بدلا من أن تكون غارقة فى الظلام. وذلك كما يقول بريخت «لأننا بحاجة إلى متفرجين لايكونون فقط متنبهين، بل مدركين أيضًا». على الستار تظهر إشارة، شعار، عنوان أو جملة مختصرة تشرح للمتفرج موضوع المسرحية. لن يكون ثمة «مفاجأة» بالمعنى المعتاد للكلمة.

يرتفع الستار. على الفور ينبغى أن يدهش الديكور المتفرج. فبدلا من غرفة مفروشة بعناية (أو من أى إطار آخر ضرورى لما يحدث)، على سبيل الإشارة لكنها مع هذا تشكل جزءاً لايتجزأ من العرض. وهذه الأشياء القليلة ينبغى أن تختار بعناية «كما يختار المزارع لشجرته البذور الثقيلة وكما يختار الشاعر لقصيدته الكلمات الصحيحة، كذلك تختار (هيلينا فايفل) تلك الأشياء التى سترافق الشخصيات على الخشبة.. كل شىء يتم اختياره بسبب عراقته وفائدته وجماله، بعينى تلك التى تعرف ويدى تلك التى تصنع الخبز وتحيك الشباك وتحضر الحساء، بيدى تلك التى تعرف الحقيقة».

ولنفترض الآن أن المشهد يدور فى مصنع. يتوقع متفرجنا أن يرى ديكوراً معقداً، مداخن، طرقًا حديدية، كابلات إلخ. غير أن هذا الديكور سيكون صورة لأى مصنع فى أى زمن، فى بلد اشتراكى أو فى بلد رأسمالى على السواء. فما الذى يراه،

بدلا من هذا، على خشبة المسرح الملحمى؟ يافطة تشير إلى مستوى الأجور، صورة للمالك، صفحة من كاتالوج وصفت فيه المنتوجات الأكثر نمطية، وربما صورة تمثل العمال وهم يفطرون يوم الأحد فى كانتين الإدارة.

يتقدم ممثل (أو ممثلة) ويتوجه بحديثه إلى الجمهور. ليس الأمر هنا أن المتفرج سيجد نفسه غارقًا على الفور، كما فى مسرحية من مسرحيات أبسن (ويكون هنا الجدار الرابع من جدران غرفة المعيشة قد ألغى)، وسط حبكة عائلية حيث كان كل شىء قد جرى بالفعل ولم يعد المتفرج ينتظر سوى النتيجة!

«إننى هذا أو ذاك، يقول الممثل البريختى، وذلكم هو ابنى الذى.. وهاكم ماسوف نفعل». يبدو الممثل وكأنه يفسر شيئًا ما، يبرهن على أمر ما. ويعطى انطباعًا بأنه يقف على حدة، على مسافة ما من الدور الذى يمثله، كما لو كان هو بدوره يشاهد الدور. فى تلك اللحظة بالذات يبدو وكأنه يعرف عن شخصيته أكثر مما تعرف هذه الشخصية نفسها. وهو لايبدو واحداً من الشخصيات المتحركة بقدر مايبدو وسيطًا بين الممثل والمتفرج «هذا المحاكى/ لايضيع أبدًا فى محاكاته. وهو لايمسخ/ أبدًا كلية فى الشخصية التى يحاكيها».

وبريخت لكى يرى الممثل كيف عليه أن يتصرف يورد مثالا صار مشهوراً: هو مثال حادثة السير كما شاهدها ويرويها عابر سبيل، يقول بريخت إن على الممثل أن يلاحظ هذا الرجل خلال وصفه لما رآه، فلينظر إليه وهو يقلد أولا السائق خلف مقوده ثم الضحية. إن هذا الشخص يرى الشخصيتين لكن ليس كما لو كانت الحادثة حتمية، بل على العكس إنه بمحاكاته يشير إلى أنه كان بالإمكان تفادى الحادثة. «هذا المواطن لايؤمن بسوء الطالع، فهو لايترك البشر الفانين تحت رحمة الكواكب والنجوم. بل تحت رحمة أخطائهم ليس إلا».

ناهيك عن أن هذا الشاهد يظل هو نفسه، أى ذاك الذى «يرى» أما الآخر فإنه لم يسر له بأسراره «إنه لايقاسمه لا مشاعره ولا آراءه، وهو لايعرف عنه إلا القليل من الأمور».

الحـال، أن «ممثل» الشـارع هذا قد خلق «تغريبًا» عن الحـادثة إذ برهـن على أنه كانت هناك إمكانيات أخرى: فقد كان بوسع الضحية، على سبيل المثال أن تضع القدم اليـمنى إلى الأمـام (وهـو يفـعل هذا). ومن الواضح أن المسـرح الملحـمى يمكن من استـشـعـار أفـضل لوجـود تلك «الإمكانيـات الأخـرى» عن طريق استـخـدام الوثائق والكورس والعروض والأفلام والأغنيات.

ولكى نعود إلى متفرجنا المفترض، لنتخيله يشاهد أحد عروض «رجل برجل» فى شكلهـا الذى أعيـد النظر فـيه فى العـام ١٩٣١ . هنا تشـاهد المـمثلين يسـيـرون على عكازات البهلوانات ويلبسون أقنعة مختلفة، تمثل الأربعة مواقف التى يعيشونها، فى الوقت الذى تتغير فيه سماتهم وأساليب كلامهم. الأقنعة الأربعة تتلاءم مع التغيرات الأربعة التى تصيب غالى غاى، خلال مجرى المسرحية (التى أخرجها بريخت): يكون له فى البداية، وحتى المحاكمة رأس رجل تبشير، ثم يعود له رأسه «الطبيعى» حين يستيقظ بعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام، وبعده رأس الصحيفة البكر، حتى اللحظة التى يعود فيها ليتجمع بعد صلاة الموتى، وأخيرًا رأسه بوصفه جنديًا.

وفى كل واحـد من تلك المواقف، كـان بريخت (ولورى) يوردان عنصـرًا آخـر بالغ الأهمـيـة من عناصـر أسلوب الأداء الجديد «الحـركـات» و«الحـركـات الاجـتـمـاعـيـة». وبكلمـــــة «حــركـات» تعنى، ليس فـقــط حـركـة المـمثل العـــادية، بل كذلك تصـرفـاته، وردود فعله، وألعابه، الجسمانية والحال أن الحركات GESTUS هنا هى فى آن معًا، الحركة والكلام والموقف والموسيقى، أى ذلك المجموع المعقد الذى ينكشف للجمهور ليس فقط بالوسائل السيكولوجية، بل كذلك عبر التصرفات والحركة. وذلكم، إن جاز لنا القول، مجموع تعابير الكائنات البشرية وتصرفاتها إزاء بعضها البعض. فـ «الحركات» هى نوع من «القول المأثور» الذى يشير بوضوح إلى الموقع الاجتماعى الخاص بكل شخصيته، فى لحظة ما من لحظات المسرحية، بالنسبة إلى فرد آخر أو أفراد آخرين، ويقول بريخت إن المسرحية لاتكون حركية إن لم تحنُ على علاقة اجتماعية، كعلاقة الاستغلال أو علاقة التعاون».

ولنأخذ هنا عدداً من الأمثلة: ففاشى يتبختر، أمر لايشكل حركية اجتماعية. لكن، إذا تبختر هذا الفاشى أمام عدد من الجثث، سيشكل تبختره حركية اجتماعية. إن نُظهر رجلا يخاف الكلاب، أمر ليس فيه من الحركية الاجتماعية شيء، لكن الحركية الاجتماعية تكمن فى إظهارنا لرجل يرتدى الأسمال وهو على الدوام عرضة لهجوم كلاب الحراسة عليه.

وللغة كذلك قيمتها الحركية؛ فهى تكاد ترغم الممثل عى أن يتبنى الموقف الملائم. ولنأخذ هنا، على سبيل المثال، عبارة «اقتلع العين التى تؤذيك» فهذه العبارة أقل حركية، بالطبع من عبارة «إذا آذتك عيناك.. اقتلعها». أما بالنسبة إلى الموسيقيين، فإن المتفرج سيلاحظ أنهم يشاهدون فوق الخشبة بشكل واضح، وليسو مخبوئين فى هوة بين الصالة والخشبة. وحين يكون على الممثل أن يغني، سيراه وقد توقف عن التمثيل، ويقترب ويؤدى أغنيته. وهنا أيضًا، يلاحظ أنه قد فصل نفسه عن الخط الجوهرى للحكاية (كما لو أنه قطعها بالمقص، كما يقول بريخت). ليس الممثل ذلك الصوت الجميل الذى يتمتع به كبار مطربى الأوبرا. وهو يؤدى أبيات الشعر كما لو كان يقولها، وليس كما لو أنه يغنيها. وهنا للموسيقى أيضًا استقلاليتها. فهى ليست هنا للمصاحبة، بل للتعليق، لذا نراها تتمتع بقيمتها الحركية الخاصة.

وأخيراً، تتدخل اليافطات، والإحصائيات والصور الفوتوغرافية والأفلام والكورس. ويقترح بريخت على المتفرج أن يتصرف وكأنه يقرأ ملاحظات فى أسفل النص، أو كأنه يقلب صفحات كتاب ما. وهذا هو مايطلق عليه اسم «تأديب» من أدب LITTERATURE

إنه تحد. سيقول متفرجنا. أجل، تحد للفكر. ودعوة لما سيعتبره بريخت، واحداً من ألذ النشاطات البشرية: التعلم، والمعاونة فى الإنتاج، وتقديم نقد بناء. صحيح أن ماهو مطلوب من الجمهور كثير، غير أن هذا الجمهور كان موجوداً فى الماضى، وينبغى له أن يولد من جديد اليوم، وسوف يكون هذا الجمهور «العصر العلمى» جمهوراً ناقداً بأحسن مافى الكلمة من معنى، أى جمهوراً خلاقًا:

«تعديل مجرى النهر/ زرع شجرة مثمرة/ تعليم إنسان/ تغيير دولة/ تلكم أمثلة على النقد المثمر/ وهى كذلك/ أمثلة على الفن».

- ٦ -

لكن هناك تساؤل: ما الذى سيصير عليه مصير التراجيديا على ضوء المسرح الملحمى، حيث يتم استبدال مفـاهيم التطهير والتماهى التقليدية، بمفهوم التغريب؟ وهل يمكن، أو لايمكن، تصور تراجيديا تتلاءم مع القواعد البريختية؟

لقد أحزن اختفاء التراجيديا فى زمننا ، عدداً كبيراً من النقاد وشغل منهم البال. ومن جوزف وودكراتش إلى فردريك دورنمات وجورج شتاينر، خيضت المشكلة نقاشاً وسجالا وتحليلا. وقال البعض إن التراجيديا أصبحت موضوع نقاش كبير فى زمن قليل «البطولة» كزمننا هذا. فالواقع أن تدهور البطولة فى مجتمعنا البرجوازى، قد ألغى موضوعات الرأفة والخوف الكبيرة. وبالنتيجة، إذا كانت التراجيديا قد اختفت، فما هذا بسبب زوال مصادرها وأسبابها، بل لأن قضايا الأمس الكبيرة والصراعات البطولية التى كانت تجعل سقوط القادرين التراجيدى ممكنًا فى كل لحظة، قد أخلت المكان للصفقات التجارية الهزيلة، وللصراعات التافهة؛ فاليوم لم يعد بالوسع أن ننشد بؤس الإنسانيـة برنـة غنائيـة، إذا كان فى أصل ذلك البؤس خسارة مليون دولار، لا خسارة إمبراطورية. لقد اختفت الموضوعات التراجيدية.

والحقيقة أن لدى بريخت الكثير الذى يمكنه قوله بصدد البطولة والأبطال. فالبطولة لاتزال قائمة إذا كنا حقًا نشاء العثور عليها، وكل شىء يرتبط بالطريقة التى بها تبحث. ومع هذا علينا أن نعترف من وجهة نظر بريخت التى هى وجهة نظر المادية الديالكتيكية، بأن التراجيديا اختفت. التراجيديا، لكن ليس الموضوعة التراجيدية. فبريخت، الذى يرى العالم فى تطور مستمر، ويعتبره قابلا لأن يتغير على يد الإنسان بمعنى اجتماعى بناء، ويؤمن بقدرة الكائن البشرى عى لعب دور فى هذه التغيرات، وتوجيهها بواسطة عقله، بريخت هذا لايمكنه أن يحوز، عن هذا العالم، تصوراً تراجيديًا، بصورة جوهرية وجبرية. وذلك لأن التراجيديا تجعل الإنسان على صدام مع القوى العليا؟ وهى قوى غالباً ماتقدم بوصفها قوى لاعقلانية وثابتة، وينتهى بها الأمر دائمًا إلى تدمير جهود الإنسان ومشاريعه، حتى ولو كانت تسمح له

بإظهار عظمته. ومن المفروض بهذه القوى أنها تعاقب إفراطه فى الكبرياء فى مواجهة كون عادل. أو هى تعاقبه لمجرد أنه «موجود» حيث يصبح الوجود نفسه خطيئة أصلية، أو تعاقبه، أخيراً، لأنه خرق الشريعة الإلهية. تلكم ماهى عليه طبيعة التراجيديا، لذا يؤكد بريخت أنها لم تعد قادرة على التحدث عن العالم الراهن.

إذن، يمكننا أن نعيد تعريف التراجيديا، بوصفها تجد ذلك «التصور التراجيدى للوجود»، وكشكل درامى يجعلنا نرى الإنسان وهو يسعى، عبثًا، لاستعادة حريته فى عالم لم يعد حراً. وبما أن هذا العالم الذى لاحريات فيه، ليس - من وجهة النظر الماركسية - سوى مرحلة انتقالية، لاتمثل التراجيديا - من جهتها - سوى أشكال ومواقف انتقالية، وتعيد إنتاج نواقص المرحلة التاريخية التى شهدت ولادتها، والتى ليست هى سوى التعبير عنها. وبما أن الصراع هو جوهر الحياة نفسه، من الواضح أن ماتكشف لنا التراجيديا عنه، من الطبيعة الإنسانية والبطولة الإنسانية، يبدو لنا ثمينًا للغاية. لكن، بمقدار مايصبح الإنسان أكثر قدرة على فهم تلك القوى التى يعتقدها متكالبة على استلابه وتحطيمه، وتحطيم مشاريعه معه، وبمقدار مايصبح أكثر قدرة على «نزع الطابع الأسطورى» عن الآلهة الخالدة بتحويلها إلى مجرد قوى طبيعية، يتعلم كيف يهيمن عليها ويوجهها، تختفى التراجيديا بوصفها تراجيديا، حتى ولو كانت المواقف التراجيدية دائمة الوجود. ففى زمن كزماننا، يدور فيه صراع دائم بين الكهولة والشباب (بين القديم والجديد) من الواضح أن خيبات الأمل والهزائم والكوارث، أمور لامفر منها. لكنها لم تعد ترتدى طابعاً نهائياً، وذلك ابتداء من اللحظة التى يصبح فيها الوعى الإنسانى قادراً على ولوج أسبابها واستخلاص ماتعطيه إياه من دروس.

ويفسر لنا الفيلسوف أرنست بلوخ، بطريقة أخرى كذلك، الوضع الراهن للتراجيديا. فيقول «إذا كانت قاعدة التأثر التراجيدى لم تعد تقوم على الرأفة والخوف، فإنها لم تعد، كذلك، تقوم على الإعجاب. فالقاعدة الآن تقوم على التحدى والأمل وهو أمر بإمكاننا التيقن منه عبر دراساتنا للشخصيات التراجيدية. فالتحدى والأمل هما

الحالتان العاطفيتان الأساسيتان ضمن إطار علاقة ثورية معينة، وهما عاطفتان لاتستسلمان أمام القدر».

بيد أن مسرح بريخت الملحمى هو كذلك بالنسبة إلى الكثيرين انعكاس لمرحلة انتقالية، مرحلة تعيش حالة تبدل جذرى. لذا سوف يغوص هذا المسرح، وفى آن معاً، فى التراجيديا (الفاجعة) وفى الكوميديا (الملهاة) دون أن يكون حقاً لا هذه ولا تلك. وهو سيحتفظ بحالة «الخفة» تلك - لكى تستخدم مصطلحاً مقتبساً من أرنست بلوخ - التى استلهمها من اكتشاف كل ماهو جديد وبناء ومفيد من الناحية الاجتماعية، مهما كلف الأمر. فلدى بريخت، يتطابق «تحدى» بلوخ مع فكرة العقل والفهم، حيث تكون الغاية الهيمنة على الطبيعة والأحداث. أما الأمل الذى يوصف غالباً، بشىء من التهكم.. بـ «اليوتوبية» والذى هو مع هذا واحدة من الصفات الأكثر قيمة التى بإمكان الإنسان أن يحوزها، والعنصر الجوهرى لبقائه، وتبريره - أى تبرير الإنسان - فى مواجهة الموت والهزيمة - هذا «الأمل» يصبح لدى بريخت، هو هو وعى التغيير وضرورته.

فإذا ماجوبهنا بتحد يطالب بإيجاد مصطلح أكثر دقة لوصف الدراما البريختية، سيكون من حقنا أن نصنفها ضمن خانة. الكوميديات الجادة». وهى كوميديا، لأن تعدد الإمكانات التى يتيحها هذا النوع، تعدد لاينتهى، ولأن الكوميديا تتموضع فى حيز تكون فيه الحرية فى متناول اليد، ولأن التناقضات المعزوة إلى الكائن البشرى وإلى المجتمع، يمكنها، داخل هذا الإطار، أن تقدم بوضعها غير لائقة ولا عقلانية، وقادرة على أن يكون لها حل. وهى جادة، لأن ثمة هوة واسعة بين الإمكانيات وإنجازها النهائى. وكذلك يمكننا أن نصف كوميديا بريخت الجادة بأنها «إيجابية» لأنها تتأسس على عقلانية نقدية، وعلى العلم والمكتشفات العلمية، وعلى القناعة بأن الإنسان والمجتمع، قابلان للتغير عن طريق الأدوات الاجتماعية.

كتب بريخت ذات يوم بأنه سيكون ميالا - على الأرجح - للإقرار بأن للرأفة والخوف مكانهما فى المسرح، وفقط إذا كنا «بالخوف نعنى الرعب أمام الكائنات البشرية،

وبالرأفــة، الرأفــة على الكائنات البشرية، وإذا كان المسرح يحدد لنفسه غاية تـقـوم في المساهمة في إزالة الشروط التي تولد هذا الخوف المتبادل، والتي تتطلب تلك الرأفة المتبادلة. وماهذا إلا لأن قدر الإنسان في زمننا الحاضر، هو الإنسان نفسه».

ويقينًا أنه كان من شأن بريخت أن يتبنى، بدوره الفكرة التي عبر عنها برنارد شو على الشكل التالي:

«أنا لم أعد أريد أن يكون ثمة رأفة في العالم، وذلك أنني لم أعد أريد أن توجد مواضيع تثير الرأفة، وأنا لا أريد أن يبقى الرعب قائمًا، لأنني أرغب في ألا يظل هناك مايثير خوف الناس»(١).

وعلى هذا النحو ولد المسرح البريختي، ناتجًا عن اندماج الديالكتيكية الماركسية بالجماليـــة الشكليـة. غير أن هذا لا يعنـــي أن هذا المســـرح، مـهمـــا كان ثوريـــًا، يزعـــم استقلاليتـــه الكلية إزاء المصادر التقليدية. فبريخت يقر بتلك المصادر، طوعًا، ســـواء أكانت تلك المصادر نابعـــة عن بطله الملهم شارلي شابلن، و«أدائه الحركي»، أو متحــدرة من المســـرحيـات التاريخية الإليزابيتية، أو من تيار «ستورم أونددرانغ» أو من أعمـــال الرومانطيقيين وما أحـدثـــوه من «قطيعـــة مع الإيهـــام المســـرحي»، أو من روائيي القرن العشرين من أمثال جيمس جويس الذي كان بريخت قد درس عمله «أوليس» بناء على نصيحة من ألفريد دوبلن (الذي كانت روايته «برلين ألكسندر بلاتز» التجربة الأكثر طموحًا في هذا الاتجاه)، أو أخيرًا من كارل فالانتين ومن المسرح الصيني أو الياباني.

وبما أنه جرت العادة، غالبًا، على استخدام تعبير «المسرح الملحمي» لوصف عدد من الأساليب المختلفة عن بعضـهـا البعض، ربما سيكون من المفيد لنا أن ندرس، بالتنـــاقـض مع المنهـــج البريختـــي، الاستخــــدام الذي به نتعـــامـــل مع هذا النوع، واحد من أتباعه الأكثر موهبة: بول كلوديل. ففي مسرحيته «كريستوف كولومب»

---

(١) برنارد شو «خطاب أمام الأكاديمية الملكية للفنون الدرامية» ٧ كانون الأول ١٩٢٨

المكتوبة فى العام ١٩٢٧، يسعى كلوديل، كما هو حال بريخت إلى تفكيك الأشكال القديمة للمسرح وللأوبرا، ويستخدم بدوره، لهذه الغاية تقنيات مسرحية جديدة كليًا. وهو فى هذا المجال يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه بريخت، ليقترب، على صعيد التعدد والتركيب، من بسكاتور. فالواقع أن ميل بريخت إلى البساطة – وهو ميل سيصل به إلى عبادة البساطة – لم يكن ليسمح له بالقيام بتجارب واسعة.. على مثل سعة تجارب كلودى. وثمة، أيضًا، بين الاثنين فارق آخر هو فارق أيديولوجى هذه المرة: فكاثوليكية كلوديل، التى اعتنقها فى العام ١٨٨٦ وانطبعت بها أعماله، يقابلها فى المسرح البريختى، توجه نحو الماركسية.

إننا لا نعلم ما إذا كان قد أتيح لبريخت أن يشاهد «كريستوف كولومب» كلوديل حين قدمت فى برلين فى العام ١٩٣٠ استنادًا إلى موسيقى داريوس ميلو.. لكننا نذكر بأن كلودى كان قد أدخل فى مسرحيته تجديدًا هو عبارة عن استخدام الفيلم السينمائى. وكان قد صاغ «استعراضًا» كبيرًا مؤلفًا من ٢٨ مشهدًا، هو أشبه «بقداس يشارك الجمهور بأدائه». ومشاركة الجمهور اتخذت شكل الغناء الكورالى، الذى يلقى تساؤلات على القارئ المفترض كما على الممثلين. والمسرحية ترسم لنا بشكل طقوسى طريق الصليب التى سار فيها «قديس» – هو كريستوف كولومب – الذى تقدمه له رسولاً للإيمان الحقيقى، وداعية للعبادة . أما موضوعات تلك الأوبرا فهى الشهادة والموت والتجسد. أما اللجوء إلى الأسلوب الملحمى فيظهر منذ البداية حيث نرى راويًا يعلن لنا عن طبيعة المسرحية، وبعد ذلك يتدخل الكورس بصلواته. ثم تأتى العروض السينمائية لتضىء لنا رمزية الخليقة، فنرى، على سبيل المثال، حمامة تطير فوق كرة تمثل كوكب الأرض. أما المشاهد المتعاقبة التالية فإنها تتبع مسيرة البطل التى تقدم لنا وجهه، جسمانيًا، عن طريق شخصيتين متميزتين عن بعضهما البعض: كريستوف كولومب الأول، وكريستوف كولومب الثانى. وفى النهاية نراه إذ يعود إلى فالادوليد، يواجه مشقة البؤس واليأس. هنا يدعوه الراوى والكورس إلى الموت «تعال إلينا. نحن البقاء. ليس لك إلا أن تعبر حدودًا صغيرة. إنه الموت».

ولا فائدة لنا من الذهاب إلى أبعد من هذا. فالواقع أن ثمة شكلين، متناقضين مع بعضهما البعض تمام التناقض، للمسرح الموصوف بأنه «ملحمى» شكل كلوديل وشكل بريخت. وأوجه التشابه بين الشكلين إن هى إلا خارجية، وتكمن فقط فى الوسائل التقنية المستخدمة. بل وحتى هنا، ثمة فوارق هائلة.. بيد أن الفوارق الأهم هى الفوارق الأيديولوجية ومايننتج عنها. فدراما كلوديل ومهما كانت مزاياه الأدبية، دراما جمودية (جامدة). صحيح أن مسرحيته مسرحية تعليمية لكنها، كما يكتب جرنغ «تضع لنفسها هدفًا يقوم على تنشيط المتفرج، لينتهى به الأمر إلى الغرق مجدداً، فى سلبيته». إن كلوديل يرى بطله وقد تجسد عن طريق الموت، أما بالنسبة إلى بريخت فالتجسد غير ممكن إلا فى الحياة وبها.

- ١٢ -

الفرد والجماعة : المسرحية التعليمية

فى ألمانيا، كانت الأزمة السياسية والاجتماعية تدنو من نقطة الانفجار. وبريخت بوصفه كاتبًا ملتزمًا كان يبحث عن الوسائل الأكثر فعالية والأكثر ملاءمة التى تمكنه من استخدام مواهبه ومعارفه. وكان الكثيرون غيره، من الكتاب والفنانين الذين كانوا حتى تلك اللحظة قد بقوا بعيدين عن الحلبة السياسية، قد بدأوا بلعب دور فى تلك الحلبة أكثر نشاطًا، كما أخذوا يضمون جهودهم إلى جهود أولئك الذين كانوا راغبين فى إيقاظ الشعب وتعليمه وتنشيطه. وكان ذلك هو حال الملحنين كورت فايل وبول هندميت، والرسام جورج غروس، والهزلى كورت تشولسكى.

وكانت المدارس ونقابات العمال والأحزاب السياسية توفر الأرضيات الأكثر غنى. ومن أجل جماعات كتلك الجماعات كانت توضع المؤلفات الموسيقية التى عرفت باسم «الموسيقى الوظائفية» و«الموسيقى الجماعية». وكان ثمة فنانون آخرون يستخدمون طرقًا أكثر مباشرة للدخول فى احتكاك مباشر مع الشعب. وعلى هذا النحو مثلا، كان بريخت وهانس إيسلر وهيلينا فايغل وأرنست بوش، يذهبون لإلقاء أغانيهم فى الحانات، بل وحتى فى المطاعم الكبيرة. ويقول إيسلر إنه مامن مكان كان يبدو لهم أكبر أو أصغر أو أكثر أناقة من أن يستقبلهم. فعلى سبيل المثال، كانت القاعة الفلهارمونية القديمة فى بمبورغراشتراس هى التى احتضنت العرض الأول لـ «مسرحية تعليمية» LEHRSTUCK كتبها بريخت واشتغل موسيقاها إيسلر، وعنوانها «القرار» و«لكن»

كما يروى إيسلر «فى مساء اليوم التالى ، كان أرنست بوش يغنى ، فيما أصاحبه أنا على البيانــو، فى حانــة صغيرة تقع بالقرب من ألكسندر بلاتز - وبالحماس نفسه.. كنا نشارك فى نضالات تلك المرحلة السياسية. وعادة ما كان يحدث حادث جلل حتى يبادر بريخت للاتصال بى قائلا: ينبغى أن نفعل شيئًا.. وبسرعة».

ومما لا شـــك فيــه أن المناقشــات بين أولئك الفنانين الملتزمين، كانت عنيفة ومليئة بالأهواء. ويصف لنا سيرج ترتياكوف، جلسة نقاش عاصف فى غرفة بريخت. كان الجــو «مثقــلا بدخان السيجارات الأزرق» وكان الحضـــور جـالسين فى حلقة. فى البارات المجاورة كان الشيوعيون والفاشيون يتعاركون، وكان الدم يسيل مدراراً. ويوماً بعد يوم كانت البطالة تزداد. ويتابع ترتياكوف بشىء من التهكم:

«كان الحضور كلهم يساهمون فى النقاش. ومن أولئك المعقدين الأحياء الذين هم المثقفون الألمان - من اقتصاديين ونقاد وخبراء فى العلوم الاجتماعية وصحافيين وفلاسفة - كانت تطلع أحكام جلية على أحداث اليوم، تعلن برنة حيادية. لا أثر فيها لتصنع ولا لصخب أصوات لا فائدة منها».

فى لحظـــة من اللحظــات يطرح ترتياكوف سؤالا محرجًا «أيها الرفيق بريخت، دع هذا المقعد المتواضع الذى تشغله، انهض وقل لنا لماذا كل هؤلاء الناس موجودون هنا، وليس فى خلياتهم الحزبية، أو فى اجتماعات العاطلين عن العمل؟».

كان بريخت يجادل بدوره، وكان هو أيضًا يحبك «شبكة دقيقة من المحاججات المضادة.. بأنفه المعقوف الذى يجعله شبيهًا بفولتير أو برعمسيس. ومن تلك الأزمة، ومن الرغبـــة فى حلهــا، ولدت أولى مسرحيات بريخت التعليمية. وهى، إذ كانت تكتب من أجل الممثلين أنفسهم، كما من أجل المتفرجين، كانت تمثل مرحلة بالغة الأهمية، وإن تكن قابلة للنقاش، من مراحل تطوره. ويكتب بريخت «يميز الفلاسفة البرجوازيون بين الإنسان العامل والإنسان المفكر. غير أن أى إنسان له عقل، من شأنه أن يرفض هذا التمييز».

أما دور المسرحية التعليمية فيكمن فى تحريض كل أولئك الذين يشاركون فيها، على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة فى آن معًا. والمبدأ الذى تقوم عليه المسرحية هو مبدأ «الممارسة الجماعية للفن» التى تحمل دروسًا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية، وتغوص أصول المسرحيات التعليمية بعيدًا فى الزمن، حتى أيام اليسوعيين الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعاوة الكاثوليكية، أما فى زمننا المعاصر، فإن الانطلاقة بدأت مع حركة «دوناوشنغن وبادن بادن للموسيقى الجديدة». أما أهدافها الأساسية فتكمن فى:

- إثارة «شعور جماعى بفضل ممارسة النشاطات الجماعية».
- إيقاظ «الحس الجماعى» و«الوعى الجماعى».
- أو كما يقول بريخت : التعليم عبر التعلم LERNEND ZU LEHREN

كان بريخت قد اهتم، منذ زمن، بمسرحيات ال «نو» اليابانية التى كانت صديقته إليزابيت هاوبتمان، تترجمها له انطلاقًا من ترجمات إنجليزية وضعها آرثر والى. وكان مسرح ال «نو» يعجبه لأنه كان يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية فى حيز خال، وفيها يكون أداء الممثل مؤسلبًا، ووجهه مقنعًا أو خاليًا من أى تعبير. أما عناصر الديكور فكانت قليلة العدد، ولها دائمًا دلالة مباشرة.. هذا بينما يكون الموسيقيون (وهم قليلو العدد) والكورس مرئيين فوق الخشبة. وكان صوت الممثل يتبع منحنى.. شاعريًا.. هو بين اللغة المحكية واللغة المغناة، كان الصوت يشتغل مثل آلة موسيقية».

وفى شكلها الأكثر بساطة، كانت مسرحية «النو» تتألف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها، أو يعرض الموقف الذى تتحدر منه. وفى بعض الأحيان كان ممثل «النو» يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور، ويقاطعه الكورس.. أما كل حركة المسرحية فتجرى على شكل طقوس، وذلك ضمن نوايا تعليمية محددة.

إن بإمكاننا أن ندرك بسهولة، السبب الذى جعل لذلك النوع من الدراما تأثيرًا قويًا على بريخت. بل وبإمكاننا - تقريبًا - أن نصل إلى حد القول بأن مسرحيات

بريخت التعليمية إن هى إلا درامات من نوع «النـو» نقلت من القرن الرابـــع عشـــر إلى قرننا هذا، وفيها حلت الديالكتيكية الماركسية محل الأيديولوجيا البوذية.

وذلك لأن العالم الذى تتموضع فيه مسرحية تعليمية ما، هو عالم العلم الحديث. وأساسها الأخلاقى هو الاقتناع بأن «العمل» هو أفضل من «الإحساس» أما هدفها فهو «التعليم» لا «الترفيه».

إن تطـور المسرحيـة التعليمية على يدى بريخت، هو تطـور أعمـاله الأخرى. أما خطها السياسى والاجتماعى فصار مع مجرى السنين أكثر تحديداً لينتهى به الأمر إلى الخط الشيوعى الصريح.

كان اجتياز تشارلز ليندبرغ وحيداً وعلى طائرته، للمحيط الأطلسى فى العام ١٩٢٧، قد كهرب العالم كله، وبالنسبة إلى بريخت كان الأمر عبارة عن كشف لما يقدر الإنسان أن يفعلـه فى الطبيعـة، وعلى هـذا النحـو كانت أولى مسرحياتـه التعليميـة وكتبت بين ١٩٢٨ - ١٩٢٩، مكرسـة للطيار الأميركى. فى الأصل كان عنوانها «طيران لينـدبرغ»، لكن بعد ذلك، وإثر استحـواذ اليمين على مأثـرة ليندبرغ، جعل بريخت لمسرحيته اسماً آخر هو «الطيران فوق المحيط». وفى هذه المرة عرفت الشخصية الرئيسية باسم «الطيار».. لكن روح المسرحية لم تتغير، وذلك لأنها ظلت تمجـد الموضـوع الذى كان أحد مواضيع بريخت المفضلة - غزو الطبيعة وتحويلها، بما ينتج عن هذا الأمر بالنسبة إلى مستقبل الإنسان. وفى البداية كانت المسرحية، عملا إذاعيًا موجهًا للتلامذة. أما نسختها التى قدمت فى بادن بادن فكتب موسيقاها كورت فايل وبول هندميت، وفى المسرحية فرقة موسيقية إذاعية ومغن، «مستمع» أحيانًا يغنى، وأحيانًا يؤدى دور لندبرغ «دون أن يتماهى مع النص.. ويتوقف عند نهاية كل بيت من الشعر» كما يقول بريخت محدداً. وفى الخلفية تظهر، بأحرف كبيرة، النظرية التى ستتم البرهنة عليها. «إن غاية هذا التمرين خدمة الامتثال، الذى هو أساس الحرية».

ونشرت تلك المسرحية التعليمية فى العدد الأول من سلسلة منشورات كان بريخت يطلق عليها اسم «محاولات».

إن الموضوعات التى عبر عنها فى تلك المسرحية وكانت لاتزال مسرحيته مترددة، إذ لم يكن بريخت قد عثر بعد على طريقه، هى هى الموضوعات التى سيعود بريخت ويطورها بمزيد من العمق والقوة فى «غاليلى» أى فى تلك المسرحية التى يمكن لـ «الطيران فوق المحيط» أن تكون مقدمة تمهيدية لها. والمقطع المعنون «إيديولوجيا» فى المسرحية، يعلن عن موضوعتها المركزية بكل فخر:

«كثيرون يقولون: العالم عجوز/ أما أنا فقد عرفت دائمًا أننا نعيش عصرًا جديدًا/ أقول لكم: إن هذه المنازل التى منذ عشرين عامًا تطلع من الأرض ككتل من الفولاذ/. لم تطلع من تلقائها/ كثير من الناس يأتون كل عام ليقيموا فى المدينة عامرين بالانتظار/ والقارات تجلجل فيها ضحكة عظيمة/ وذلك لأن ثمة ضجة تنتشر قائلة: إن المحيط الفسيح الذى كان يخيف/ ليس سوى مستنقع من الماء».

إن بساطة النص والموسيقى، التى تصل أحيانًا - وعن قصد - إلى حد السذاجة، تأتى لتخلق انطباعًا استثنائيًا بالقوة البدائية؛ ففى البداية يأمر الراديو كل الموجودين، وباسم الجماعة، بالقيام - مرة أخرى - بأول طيران منفرد فوق المحيط الأطلسى، ثم يطلب من الطيار أن يعود إلى متن مركبته، لأن أوروبا كلها تنتظره. يجيب الطيار ببساطة.. أنا أصعد إلى الطائرة. ولكل من المقاطع السبعة عشر التى تتألف منها المسرحية عنوان خاص بها على سبيل المثال «نداء موجه إلى الجميع» أو «الصحف الأميركية تثنى على جرأة الطيار». ويقول لندبرغ (الطيار) :

«اسمى تشارلز لندبرغ/ عمرى خمسة وعشرون سنة/ كان جدى سويديًا/ أطير بمفردى/ وبدلا من رفيق لى فى الطيران، أحمل معى الوقود/ وأطير دون مذياع».

وخلال الطيران يتأكد الطابع الشاعرى للمسرحية ويزداد حدة، وثمة شخصيات كثيرة أخرى تتولى الكلام بواسطة الراديو: مدينة نيويورك، سفينة «إمبرس أوف سكوتلاند» التى تمخر عباب المحيط، الضباب، عاصفة الجليد، النعاس، الماء، وأميركا.

ويصـــارع لندبرغ خلال طيرانه ضد القوى الطبيعية. ويقول «أنا لست وحدى» وذلك لأن سبعة رجال كانوا قد ساعدوه على بناء «روح القديس لويس» فى سان دييغو (ومن هنا استخدام صيغة الجمع فى العنوان). ويقول لندبرغ «نحن ثمانية فى الأعلى». ويناضل ضد الثلج والجليد والنعاس، لكنه يؤكد «أنا لست تعباً».

أما المقطـع المعنـــون «أيديولوجيـــا» والذى أوردنا مقطعًا منه أعلاه، فإنه يركز على طبيعة المهمة التى يقوم بها الطيار «معركة ضد التخلف، جهد دائب فى سبيل إعادة تكوين الكوكب، تمامًا كما هو حال الاقتصاد الديالكتيكى الذى بفضله سينقلب العالم رأسًا على عقب».

ويقـــول الطيـــار محـــدداً، الحقيقــة أن غاية هذا الطيران هى إلغاء «الماوراء» وإزالة كل إله، مهما كان شأنه وكيفما بدا «فأنا حين أطير، أكون ملحداً.. بالفعل». وذلك لأن الإله، كما يقول لندبرغ، يولد من الجهل ومن الفوضى الاجتماعية، وهو لايوجد إلا حينمـــا يوجـــد الاستغلال. غير أن «مجهراً أكثر قوة سيكون قاتلا بالنسبة إليه. أما تصحيـــح أوضـــاع المدن، وتحسين الآلات، وإزالة البؤس.. فإنها جميعًا ستدفعه إلى الاختفاء».

وتنتهـــى المسرحيـــة ب «تقرير حول الذى لايمكن الوصول إليه». فخلال ألف عام، لم يحـــدث ســـوى أن هبطت الأشياء من أعلى إلى أسفل، ولاشىء من أسفل إلى أعلى، إذا استثنينا العصافير. لكن، عند نهاية الألف الثانى بعد المسيح «ارتفعت إلى السماء آليتنا الفولاذيـــة البسيطـــة. برهنت على الممكن، دون أن تجعلنا ننسى مـــالا يمكن الوصول إليه.

إن هناك شيئًا من السذاجة (المؤثرة على أى حال) فى تلك الاحتجاجات الحادية الصاخبة، التى تقلل إلى حد ما من رونق الأناشيد التى تمجد سيطرة الإنسان على الطبيعة، والتحولات الاجتماعية التى تجعلها تلك السيطرة ممكنة، ولايقل عنها مفاجأة الاعتراف القائم بطبيعة ذلك الشىء الذى «لايمكن الوصول إليه» وهو اعتراف يتعارض مع التوجـــه العـــام للمســـرحيـــة، هذا إذا أغفلنا وجهة النظر الديالكتيكية الماركسية

التى من المفروض بالمسرحية أن تنطلق منها، ولو جزئيًا. على أى حال من الواضح هنا أننا لانزال نتحدث عن بريخت العامين ١٩٢٨- ١٩٢٩

فى تلك الآونة كان بريخت مأخوذًا بفكرة غزو الفضاء. فالحال أن المسرحية التالية وعنوانهـا «مسرحية بادن - بادن التعليمية حول أهمية أن يكون الإنسان موافقًا»، وهى مسرحية قدمت فى بادن - بادن يوم ٨٢ تموز ١٩٢٩ استنادًا إلى موسيقى وضعها بول هندميث، تتناول الموضوع نفسه الذى تناولته المسرحية السابقة عليها، لكن انطلاقًا من أرضية بالغة الاختلاف ومفاجئة على أكثر من صعيد. فالمسرحية الجديدة تطرح إشكالية بالغة الإحراج. ففى المسرحية ثمة أربعة طيارين - قائد الطائرة وثلاثة ميكانيكيين - سقطوا فيما كانوا يحاولون عبور الأطلسى، وباتوا بحاجة إلى من ينجدهم إذ أحاط بهم خطر الموت. إنهم يطلبون شيئًا من الماء، فهل سينجدون: نعم أو لا؟ هذا مايتساءل حوله الكورس الذى انقسم قسمين: قسم يضم «العلماء» وقسم يضم «الجمهور». ويقوم نقاش محوره: هل الإنسان عون للإنسان؟ وهنا يقوم رئيس الكورس المنتظم، بتعداد النجاحات العلمية التى بإمكان هذا العصر أن يزهو بها: الآلة البخارية التى صنعها «واحد منا» علم الفلك، الطب، التاريخ الطبيعى، واقع أن «واحدًا منا قد طار فوق المحيط واكتشف قارة جديدة». لكن لدى ذكر كل واحد من هذه الإنجازات، يقول كورس الحكماء «ومع هذا لم يصبح ثمن الخبز أرخص»، أو (لقد زاد البؤس فى مدننا، ومنذ زمن بعيد، لم يعد أحد يعرف ماهو الإنسان». وفوق الشاشة تمر صور المجازر، أما الاستنتاج فهو التالى «لا.. ليس الإنسان عونًا للإنسان». عندئذ يتخذ النقاش منعطفًا غريبًا يقول الجمهور بأن العنف هو المهيمن على العالم، وأن الإنسان يلجأ إلى العنف سواء من أجل رفض العون أو من أجل الحصول عليه. «إذن، بدلا من طلب العون.. الغوا العنف» أى: غيروا العالم! أما الكورس فإنه ينصح الرجال المهزومين بقبول الموت.. وبقبول اختفاء شخصيتهم. غير أن القائد، وهو طيار مشهور، يرفض الخضوع لذلك الحكم، إنه ذو نزعة فردية يسعى إلى المجد، يرفض الخضوع لذلك الحكم، ويعتقد أنه حتى ولو كان قد حصل على مايكفى من المجد فإنه يجب أن يحصل على المزيد، وهو يطير من أجل لذة الطيران.

يقـول «أنا لن أمـوت أبـــداً». ومـع هذا يجب أن يـهلك هذا الطيـار: فـهـو لم تعـد له أية وظيفة اجتماعية. وهو لاينتمى إلى جماعة أولئك الذين يفهمون طبيعة العالم.

عندئذ يوجـه الكورس خطابه إلى الطيـارين الثـلاثة الآخـرين الذين قـبلوا الحكم. فـلأنهم «متـفـقـون مـع مـجـرى الأمـور» لاينبـغى لهم أن يعـودوا إلـى العـدم، بل أن يرفـعوا رأســهم. «مـوتـــوا مـوتكم كمـا صـنعتم عملكم»، «أعـيـدوا بنـــاء طائرتكم، لكى تطيـروا من أجلنـــا.. إننا ندعوكم للسير مـعنـــا، ولتـغـيـير العـالم مـعنـــا» وإلى إزالة فـوضى «طبقات البشر» والاستغلال والجهل.

وعلى الطيـــارين، قبل أن يعطـــوا موافـقـتـهم أن يستـعدوا لكـى يكونوا «لاشىء»، وذلك قـصـد أن يصبحـوا شيـئًا ما، يتـوجب عليـهم أن يلتـقوا «بأصـغر أبعـادهـم» معـترفين أولا بعـدمـهم الـفـردى، ومقـــرين بأن أحـــداً لا يموت، حين يموتون. ويتابع الكورس، إن هذا العـالم، هذه الحقيقـــة التى حسنوها، ينبـغى عليـهم أن يحسنوها أكثر وأكثـر، أمـا هذا الإنســان، هذا العـالم الذى غيـروه، فيـتـوجب عليـهم أن يغيـروه أكثر وأكثـر، بتغيير ذواتهم.

إن «أهـمـيـــة أن يكون المـــرء مـوافـقـــاً» تغـوص أبـعـد من «ظيـران لندبرغ» وذلك بصـدد مسـألة أخـرى، بالغـة الدلالة، فـالطيـارون، فى ترديدهـم، عـبـر الكورس البـدئى، مقـاطـــع من «تقـريـــر حـــول الذى لايمكن الوصـــول إليـــه» يصـحـحـــون التقـــريـــر على النحو التالى:

«عند نهاية الألف الثانى بعد المسيح/ ارتفعت إلى الفضاء آلتنا الفولاذية البسيطة مظهرة مايمكن فعله/ دون أن تتركنا ننسى مالم يتم الوصول إليه بعد».

ويالهـا من مسـافـــة طويلـــة قطعت منذ فـردانيـــة «بعل» العدمـيـة، فـهنـــاك كـان لخمـــود الشـخـصـية سـمـة إيجـابيـــة (إذ كـان يسمح بإنجاز وحدة مـا مع الطبيعـــة) وسمـة سلبية (باعتبارهـا مرحلة فى الصراع مع الفردانية البرجوازية)، وفى غـالى غاى

كان خمــود الشخصية أداة للبقـــاء، أما الآن فإن هذا الخمــود ليس سوى مقدمة لبعث اجتماعى، إيجابى.

فإذا شئنا أن نورد هنا استعــارة ما، سنقــول إن الأمر كمــا لو كان بريخت، وقد قرر أن يختط لنفسه طريقًا فى الأدغال باستخدام الساطور، وبقطع الأغصان يمينًا ويسارًا وسط أكمة العدمية الفردية، كان فـى الوقت نفسه يخبط كل النبات الطفيلى. والواقع أن ذلك العناد الذى كان يبذله فى سبيل اقتلاع الشخصية الفردية. الأنا، كان مثار إعجاب عدد من خصومه القدامى الذين رأوا فى تلك المحاولة شيئًا شبيهًا بالمثل الأعلى المسيحى القائم على «نكران الذات» و «محاسبة الضمير» و «التوافق» الدينى. وبسبب هذا، استقبلوا المسرحية استقبالاً حسنًا، واستندوا لدعم أطروحتهم، إلى لغة النص البريختى التى كادت تكون لغة طقوسية «إذا كان الفيلسوف قد اجتاز الدوامة، فلأنه كان يعرف الدوامة، وكان على اتفاق معها. إذن، إذا كنتم راغبين فى تجاوز الموت، ينبغى عليكم أن تعرفوه وأن تكونوا على اتفاق معه».

أما ما يبدو أنه قد فات أولئك النقاد، فهو أن الوصول إلى الاتفاق لم يكن، بالنسبة إلى بريخت، مجــرد الانحنـاء السلبى أمام ماهو قائم، بل التفاهم، عن طريق التفهم، مع الناس والأشياء والأفكار.

على أى حـــال، من المؤكد هنا أن المؤلف مسئول عن سوء الفهم ذاك؛ فالمشكلة فى المسرحية، صيغت بكثيــر من البــرودة الحـــادة، والســـؤال طــرح بصيغة كان من تجريديتها أنها أدت إلى الخلط. ففردية مطلقة هى التى تتلقى الأمر هنا بالاندماج فى جماعة مطلقة كذلك. أما ماينبغى معرفته، بالطبع، فهو إلى أى حد كان بريخت حــذرًا إزاء الإحسان البرجوازى، وأخلاقياتــه المتخلفة «جابهوا قسوة العالم بقسوة أكبر وأكبر. تخلوا عن الوضـــع الذى يجعـــل العـــون ضــروريًا، وإذ تفعلون هذا، تخلوا عن المطالبة بالعون».

إن مايقـدمـــه لنا بريخت الآن هو عبـــارة عن أمثولة. فـهو يقول إن الشخصية، فى عالمنا، هى شىء غير ذى نفع، ولم يعد له من معنى، وتعلم هذا الأمر مسألة جوهرية.

لكن هل يتوجب دفع البرهان حتى اللحظة التى يتم عندها رفض تقديم العون الأكثر بداهة، لرجل يحتاجه، حتى ولو كان فردانياً؟ قلة هم أولئك الذين، سواء أكانوا ماركسيين أم لا، يقبلون طوعياً، باستنتاج على مثل هذه الصرامة.

وكما لو أن الأنشودة لم تكن فى ذاتها تحريضاً كافياً أدخل بريخت فى المسرحية مقطعاً هزلياً ومقابرياً فى آن معاً. فى ذلك المقطع يطلع ثلاثة مهرجين، من بينهم السيد شميدت العملاق الذى يرضى بأن يقطع له رفيقاه أطرافه الأربعة على التوالى، لكى يبرهن على «كيف أن الإنسان عون للإنسان». ومن الطبيعى القول إن ذلك المقطع بدا فضيحة لم تنفع صور المجازر فى التخفيف من حدتها. ويروى أن جرهارت هاويتمان ترك الصالة غاضباً، وأن أحد النقاد أصيب بالإغماء. وأثر ذلك حدث انشقاق بين هندميت وبريخت، إذ رغب كل منهما فى أن يدخل فى المسرحية تغييرات رفضها الآخر.. حتى انتهى الأمر بالتوقف عن تقديم المسرحية. وبعد ذلك ببضع سنوات روى بريخت، خلال تقديم «أهمية أن تكون موافقاً» كان الملحن والمؤلف هناك فى متناول النظر على الخشبة، وكانا يتدخلان باستمرار، دل المؤلف المهرج على المكان الذى ينبغى عليه أن يقف فيه لكى يؤدى دوره، وبما أن الجمهور كان يحتج صاخباً ضد عرض الفيلم الذى تظهر فيه الجثث، طلب المؤلف من المؤدى أن يعلن فى النهاية بـ «أننا سنعرض مرة أخرى مشاهد الموت التى استقبلت بكل هذا العداء» وعلى هذا عرض الفيلم مرة ومرة».

إذن كان بريخت قد بلغ درجة كان فيها بندول الفردية قد قطع كل المسافة التى عليه أن يقطعها.. لكنه مع هذا لم يكن قد انتهى، بعد، من تلك المسألة: فمفهوم الموافقة - أى القرار الطوعى والعقلانى الذى يقبل المرء به أن يفقد شخصيته - كان لايزال يشكل هاجساً بالنسبة إليه. فاكتشف بين مسرحيات «النو» التى اقتبسها آرثر والى، مسرحية تتلاءم مع ميله، وتصور تلك الموضوعة، هى مسرحية «تانيكو» التى كان مؤلفها زنشيكو ينتمى إلى المدرسة التى أسسها معلم مسرح «النو» ومنظره الكبير سيامى موتوكيو ١٣٦٣- ١٤٤٤. وكمثل حال بريخت كان سيامى منهمكاً فى تكييف

الموضوعات التقليدية مع احتياجات عصره. كما أن وجهات نظرهما حول المسرح كانت تحتوى على أوجه تشابه أخرى.

ترجمت إليزابيت هاويتمان لبريخت النص الإنجليزى لمسرحية «تانيكو» وهى تتحدث عن بروفسور يعلن عن نيته القيام بحج طقوسى إلى أعلى أحد الجبال، فيتوسل إليه تلميذه الذى كان أبوه قد مات وأمه مريضة، أن يصحبه لكى يصلى فى سبيل شفاء الأم. عملية التسلق صعبة وبالغة الخطورة.. لكن الفتى يصر على القيام بها رغم كل توسلات أمه، وبعد ذلك تتبدى الرحلة بالغة الإيلام بالنسبة إليه، ولا يعود قادراً على التقدم. ولذلك وتبعاً «للتقاليد العريقة» صار من الواجب رميه فى الوادى. فيقبل مصيره قبولاً رواقياً (نسبة إلى مذهب الرواقية الإغريقى - المترجم): «عند ذاك شكى الحجيج/ مجرى العالم الحزين/ وشرائعه العلقمية/ ورموا الفتى إلى الأسفل/ قدماه ربطتا إلى بعضهما البعض/ وفى عمق الهاوية رموه وعيناه مغلقتان/ لم تعد أى عين أكثر ذنباً من جارتها/ ورموا فوقه أكوام التراب/ والحجارة المسطحة».

فى المسرحية اليابانية، تتبدى الصلوات فعالة لحسن الطالع، إذ تظهر روح مفاجئة ترفع بين ذراعيها الفتى المبعوث حياً.

أما مسرحية بريخت التى تجاوب هذه المسرحية «النو» فهى مسرحية «ذلك الذى يقول نعم» التى قدمت للمرة الأولى فى ٢٣ حزيران ١٩٣٠، فى «المعهد المركزى» فى برلين، ووضع موسيقاها كورت فايل. ولقد مثلت المسرحية من قبل عدد من الطلاب، بينما أدت الموسيقى فرقة من الهواة.

فى النسخة البريختية، تكون رحلة البروفسور هادفة لطلب العون من كبار النطاسيين الذين يقطنون وراء الجبال. إذ يكون أحد الأمراض المعدية قد استشرى فى المدينة، أما الفتى فإنه ينضم إلى الرحلة فى سبيل الإتيان بأدوية لأمه المريضة. خلال الرحلة يقع منهكاً، بحيث إنه يقع تحت رحمة «التقاليد العريقة» التى تفرض أن يسأل عما إذا كان يرضى بأن يتركه الآخرون. يرضى. ويقول «لاينبغى أن تعودوا على أعقابكم بسببى، إننى قابل بأن أترك.. لكننى أخاف أن أظل وحيداً حتى الموت،

فأرجوكم ارموني في الوادي» وهو مايفعلونه، إذ ينتصب ثلاثة طلاب أمامه، والفتى (الذي لم يعد الجمهور يراه) يصرخ «كنت أعلم تمام العلم أن هذه الرحلة ستكلفني حياتي/ خذوا إبريقي/ وأحضروا الترياق/ واحملوه إلى أمي/ لدى عودتكم».

عند ذاك يرمي به الطلاب في الوادي، وهم ينوحون على مجرى العالم الحزين وعلى شرائعه الظالمة.

وهذه المرة أيضًا، أثارت المسرحية نقاشات حادة، وبما أن محتواها لم يكن محتوى سياسيًا بشكل علني، أبدى النقاد البرجوازيون والدينيون والعلمانيون تأييدهم لها: فبالنسبة إلى فالتر ديركس، مثلا، كانت التضحية بالفتى تعني أن هذا العالم يخص الله الذي ينبغي أن تسمع كلمته وأن «يطاع بكل حرية». أما كارل تييم الذي كان قد هاجم «مواعظ بيتية» واصفـًا إياها ب «الصلاة الشيطانية» فقد صرح بإعجاب تبجيلي «نحن لم يسبق لنا أبدًا أن عرفنا شخصًا عرف كيف يعظ (بلهجة تطبعها اللهجة المباشرة لهذا الملحد) بالاستسلام والقبول وتضحية المرء بحياته من أجل البشرية المتألمة، وليس في سبيل المجد أو البطولة، وإنما تبعًا لسيرورة باللغة البساطة أنيطت بنا».

على العكس من هذا، أبدى أولئك الذين كان بالوسع اعتبارهم أكثر قربًا من بريخت، حماسـًا متضائـلاً للمسرحية؛ ففرانك فارشاور عنون المقال الذي نشره في «داي فلتبوهنه»: «لا.. لذاك الذي يقول نعم». ففي هذه المسرحية، التي كتبت مع هذا بفن كبير، نجد «كل العناصر السيئة للفكر الرجعي القائم على أساس السلطة الحمقاء» مجتمعة، ويضيف فارشاور أن هذه المسرحية «تذكرنا بأولئك الذين كانوا يقولون نعم خلال الحرب».

بيد أن النقاد الأكثر حدة والأكثر تبصرًا، كانوا بين طلاب «مدرسة كارل ماركس» في برلين – نيوكولن. فقد طرح أولئك الطلاب أسئلة موفقة: ترى ألم يكن على رفاق الفتى أن ينقذوه بأن يربطوا له حبلا حول جذعه؟ وهل كان القرار ضروريًا حقًا؟ ولماذا لم يعد الفريق على أعقابه حاملا معه المريض؟ والخير الذي كان متوقعـًا من الرحلة، هل تراه كان معادلا للتضحية الكبرى التي قام بها الفتى؟

وبريخت، الذى كان على الدوام متفتح الذهن إزاء الانتقادات المبررة، فقد أعاد كتابة المسرحية، بحيث إن «ذاك الذى يقول نعم» صار «ذاك الذى يقول لا». وبحيث إن الخاتمة تبدلت كليًا، فالفتى لم يعد موافقًا على «التقاليد العريقة». لماذا؟ يسأله الآخرون. أو لم يتعهد، ياترى، ساعة الانطلاق، بأن يقوم بكل ماسيتبدى ضروريًا؟ يقول الفتى:

«كان جوابى سيئًا، لكن سؤالكم أكثر منه سوءًا. إن من يقوم بالخطوة الأولى، ليس مجبراً، وبالضرورة، على القيام بالثانية، كذلك يمكن للمرء أن يعترف بأن الخطوة الأولى كانت مخطئة.. وفيما يتعلق بالتقاليد العريقة أنا لست أرى فيها أدنى حس سليم. إن ما أنا بحاجة إليه إن هو إلا تقاليد عريقة جديدة سوف نعمل، فوراً، على توطيدها: تقاليد تقوم فى التفكير من جديد أمام كل موقف جديد».

فيقتنع الآخرون، ويعلن الكورس:

«على هذا النحو يحمل الرفاق الصديق/ ويؤسسون تقاليد جديدة/ وشريعة جديدة/ ويعودون بالفتى/ جنبًا إلى جنب متلاصقين كانوا يسيرون/ فى مواجهة الاحتقار/ وفى مواجهة التهكم، مغمضين العيون/ فما من واحد منهم هو أكثر جبنًا من جاره».

حتى الآن.. كل شىء على مايرام. لكن بريخت، فى الواقع، لم يفعل أكثر من أنه تجنب الصعوبة. وذلك لأن الغاية الأصلية من الرحلة، كانت تقوم فى سحق المرض المعدى، أى فى أمر له منفعة عامة، حلت محلها هنا غاية أخرى هى أقل أهمية وإلحاحًا؛ فالأمر هنا عبارة عن رحلة «استكشافية». إذن فاللمسة الأخلاقية للمسرحية الجديدة، مست بصورة جدية.

كان بريخت يصر على أن تمثل «ذلك الذى يقول نعم» و«ذلك الذى يقول لا» مع بعضهما البعض. أما الفيلسوف أرنست بلوخ، فإنه فى معرض تعليقه على هذا الجواب الديالكتيلى المزدوج على الإشكالية المطروحة، يذكرنا بأمثلة أخرى

ذات خاتمــات متناقضـــة «ستيلا» جــوته، التى تنتهى نسخة منها نهاية فجائعية، فيما تنتهى النسخة الأخرى بالتسوية، وكذلك حال «تاسو» و «أور-تاسو» لجوته أيضاً.

فى هذه الأثنــاء علينــا أن نكتفى بالحــل الذى يقدمه لنا بريخت؛ فكما يقول جون ويليت، إذا لم يكن هذا الحل بطولياً، فإنه على الأقل يتمتع بفضيلة كونه حلا إنسانياً وسعيداً.

لدى تفحصنا لتلك المسرحيات التعليمية، سيراودنا انطباع بأننا نشاهد عملا معقداً وشفافاً يحاول التجريبى بريخت، عبره أن يحل المعضلات التى تشغل منه البال. وفيهــا يدرس ردود الفعــل التى تولدهــا المشكلات المسرحية النظرية والعملية، وكذلك المعضــلات الأخـلاقيــة والاجتماعيــة فى زمنه، وأخيراً مشكلاته الشخصية التى لاتقل عمقاً، وكما هو حال كل ماله علاقة ببريخت، نلاحظ أن العبور من العدمية إلى الماركسية يتخذ الشكل الملموس، لكن الصعب، لتجربة علمية. فهو، لكى يعثر لنفسه على موقع مناسب، كان عليه أن يدفع الديالكتيك حتى حدوده القصوى، ولعل هذا هو السبب الذى جعل السينمائى السوفييتى الكبير سيرغى أيزنشتاين، يرى فيه «أستاذاً عنيداً يحاول أن يخرق جدار الوعى الصخرى، الذى لم يتمكن من إلهابه بالعواطف، بواسطة آلة حفر سياسية».

لم يكن بريخت قد فهم بعد أن المهم ليس زوال الأنا، بل زوال نوع معين من الأنا، وبأن الحل النهائى يكمن فى إثراء الأنا وتطويرها حتى اللحظة التى ندرك فيها ضرورة إقامة «علاقات بناءة» مع كل «أنا» أخرى.

غير أن المسرحية التعليمية التالية، كانت هى التى أثارت أكثر النقاشات حدة وقوة (والأكثر هدوءاً أيضاً، بشكل متناقض) وهى نقاشات شارك فيها اليمين والوسط واليسار على السواء. وربما تكون «القرار» من بين كل مسرحيات بريخت، المسرحية الأكثر حدة، والأكثر مباشرة، والأكثر قابلية للنقاش كذلك. ففى تلك المسرحية عولجت مشكلة الفرد فى علاقته بمتطلبات الجماعة، عولجت للمرة الأخيرة بشكل بالغ التجريد.

هنا أيضـًا تتخـذ المسرحية شكل أوراتوريو وثنى. وأحداثها تدور فى الصين، حيث نرى كورس القضاة، الذى يشكل نوعًا من «الضمير الشيوعى»، يثنى على أربعة محرضين عادوا من موكدن، حيث كانوا قد أنجزوا مهمتهم بنجاح، غير أن المحرضين يعلنون عن موت رفيق لهم، كان صبيًا مخلصًا، مليئًا بالنوايا الطيبة اضطروا لإعدامه لكى لايعرضوا الحركة كلها للخطر. وهاهم الآن يطالبون بأن يحاكموا.. فيطلب منهم الكورس أن يمثلوا فصول مهمتهم قبل إصدار الحكم.

تتم رواية هذه الحكاية فى ثمانى لوحات: ثلاثة عمال من أعضاء الحزب يتركون موسكو متجهين إلى موكدن. عند الحدود ينضم إليهم رفيق رابع يعرف المنطقة معرفة جيدة وبإمكانه أن يخدمهم بوصفه دليلاً، وقبل الرحيل يعمد الرجال الأربعة إلى محو شخصياتهم، وهى تضحية يرمز إليها بارتداء قناع. الشاب الذى انضم إليهم يافع ملىء بالعاطفة، ولجوج.. وهو، مرارًا وتكرارًا، فى الوقت الذى يؤدى فيه عمله الدعاوى لايتورع عن التعبير عن مشاعر شخصيته؛ فالبؤس الذى يراه من حوله يثير عاطفته، بؤس الحمالين الذين يجرون، وأقدامهم عارية فى الوحل، المراكب المحملة بالأرز. فيحاول أن يساعدهم بوضع حجارة تحت أقدامهم لكى يحول بينهم وبين الانزلاق. وفى لحظة من اللحظات نراه يوزع المنشورات علنًا، فيفاجأ برجل شرطة يتمكن على هذا من إنباء السلطات بوجود المحرضين، وفى لحظة أخرى، وبفعل ثورة غضب مبررة، بالتأكيد، لكنها خالية من أى حس سياسى، يحرم الشاب الحزب من تعاون حليف مؤقت، هو رجل رأسمالى كان يريد مساعدة أهل البلد بتسليحهم ضد السلطة الإمبريالية الأجنبية. وأخيرًا، يعمد الشاب إلى محاصرة المهمة كلها بالخطر حين يشجع انتفاضة غير ناضجة، ثم لفرط غضبه ينتزع عن وجهه قناعه ويكشف للعدو عن هويته. وبهذا يكون قد أجبر رفاقه على اتخاذ قرار بالغ الإيلام، ومع اقتراب العدو يكون عليه أن يختفى دون أن يترك أى أثر، لكى يتم إنقاذ المهمة. وإذ يستشار، نراه «يقبل» بالموت.. فينفذ رفاقه فيه حكم الإعدام ويرمونه فى حفرة مليئة بالكلس.

فى كل مرة كان الشاب يترك لمشاعره الشخصية فرصة التغلب على عقله، أما ردود فعله إزاء الواقع المؤقت، فإنها تجعله ينسى الأهداف النهائية للمهمة التى ينبغى عليه، وعلى رفاقه، أن ينجزوها معاً. وكان الكورس قد حذر المحرضين من أنهم، لكى ينجزوا مهمتهم بشكل جيد، قد يضطرون للخضوع لكل صنوف المذلة، بل وقد يكون عليهم أن يقوموا بأعمال «سافلة» فى سبيل إزالة كل سفالة. (ترى كم مرة عاد بريخت، تكراراً، إلى هذه الفكرة الكئيبة: فكرة أن على المرء أن يلجأ إلى القوة لكى يقهر القوة، وإلى القسوة للقضاء على القسوة).

«من أنت؟/ غص فى الوحل/ عانق الجزار.. لكن/ غير العالم: إنه بحاجة إلى تغيير».

كان الرفيق الشاب قد أصغى بنفاد صبر إلى الحمالين وهم يغنون لكى ينسوا «أن عملهم هو الجحيم بعينه»، كما كان قد استاء إزاء الأغنية التى عبرها يعرض التاجر بواقعية لئيمة «ماهى الصفقة» وكذلك ماهو الإنسان:

«ماهو الإنسان حقاً؟/ الإنسان: هل ترانى أعرف ماهو؟/ هل هناك أحد يعرف حقاً؟/ الإنسان: أنا لا أعرف ماهو/ لا أعرف سوى ثمنه».

إذن فإن الرفيق الشاب، فى وصوله إلى الحد الأقصى من الغضب والاشمئزاز، ينتهى بطرح سؤال على «كلاسيكيى الشيوعية»:

«إذن أفلا يرى الكلاسيكيون أن من الواجب مساعدة البؤساء فوراً، ودون أى تأخير، ودون قيد أو شرط؟.. فى هذه الحالة لايكون الكلاسيكيون سوى قذارة.. فأمزقهم!».

وهو أمر يفعله صارخاً «إننى نادم على كل ماكنت حتى البارحة أعتقده حقيقياً، أنا لم أعد على اتفاق مع أى منكم؛ فأنا أتحرك الآن باسم الإنسان». ثم ينزع عن وجهه القناع.

بالنسبة إلى الآخرين، ليس ثمة مخرج ممكن. يترددون يفكرون بإمكانات أخرى، لكن دون جدوى؛ فهم يقولون: «إن القتل يرعبنا/ ومع هذا نقتل، ليس الآخرين فقط، بل جماعتنا إن اقتضى الأمر/ وذلك لأن العنف وحده قادر على تغيير هذا العالم القاتل، وكل من يعيش يعرف هذا./ حتى الآن ليس مسموحًا لنا بعد ألا نقتل، هذا ماكنا نقوله/ ووحدها رغبتنا الثابتة فى تغيير العالم كانت تبرر القرار الذى اتخذناه».

ويحكم الكورس بأن الرفاق تصرفوا تصرفًا جيداً. ويقول بأن النصير الشاب «قد حكم عليه الواقع.. ولم تكونوا أنتم من حكم عليه». وذلك لأن الأمر يقتضى أموراً كثيرة من أجل تغيير العالم «الغضب والمثابرة، العلم والاستياء، المبادرة السريعة، التفكير الطويل، الصبر البارز والدأب اللامنتهى، تفهم الحالة الخاصة، وتفهم المجموع». فـ «وحدها دروس الواقع بإمكانها أن تعلمنا كيف نغير الواقع».

تحمل موسيقى هذه المسرحية توقيع هانس إيسلر، الذى كان يتعاون للمرة الأولى مع بريخت على عمل له مثل هذه الأهمية. وقدم الأوراتوريو للمرة الأولى فى مهرجان برلين للموسيقى فى العام ١٩٣٠. وكان هندميت وهاينريش بوركارد وجرهارد شوينمان هم منظمو المهرجان، أما الإخراج فأسند إلى سلاتان دودوف. غير أن راديكالية النص، والإعداد الموسيقى الثورى الذى أنجزه إيسلر، أثارا استياء هندميت وزملائه، فطلبوا إلى بريخت أن يخضع عمله لتحقيق سياسى. فرفض صاحبنا مقترحًا على هندميث أن يستقيل احتجاجًا ضد تلك الرقابة الضمنية. وبناء على هذا تم رفض القرار بسبب التفاهة الفنية لنصها.

عند ذاك اتجه بريخت وإيسلر شطر جمعيات العمال الكورالية، وانتهى الأمر بالمسرحية لأن تقدم، بمعاونة «أربيتر كورفون غروسبرلين» فى الـ «غروس شاوشبيلهاوس» فى برلين فى العاشر من كانون الأول ١٩٣٠ ومن بين الممثلين الذين أدوها كان هناك هيلينا فايغل (فى دور الرفيق الشاب)، وأرنست بوش وألسكندر كراناخ.

ويشهد فريتز سترنبرغ على الانطباع العميق الذى أحدثته المسرحية لدى الجمهور. وهو يروى أن «القــرار» أثــار مساجلات عنيفة وكثيرة. غير أن ثمة أمرًا أدهشــه:

ففى الأيام التالية أخذ العمال ينشدون أغنيات المسرحية التعليمية، فهم اكتشفوا أخيراً كلمات وموسيقى معاصرة حقًا، وذات علاقة مع مشكلاتهم الخاصة. والكلام نفسه ينطبق على الاشتراكيين - الديمقراطيين، كما على الشيوعيين سواء بسواء.

لقد عرفت موسيقى إيسلر كيف تلتقط جوهر الكلمات، وبسرعة صارت الأغنيات شهيرة لذاتها بغض النظر عن المسرحية. فذلك الموسيقى، الذى كان ينتمى لأكثر مدارس تلك المرحلة حداثة، مدرسة شوينبرغ وأنطون فيبرن، كان قد نجح فى تبسيط تعبيره الموسيقى دون أن يبتذله. وكان، عبر المزج بين الكورال اللوثرى التقليدى والأغنية الفولكلورية الشعبية، وموسيقى الجاز، قد «أذاب اللغة الموسيقية التقليدية» ليحولها إلى شىء جديد وطازج، حسب ماقال بنفسه.

وكانت لغة بريخت، بدورها، قد وصلت إلى بساطة - بل وإلى تقشفية - تكاد تكون كلاسيكية، وفى بعض اللحظات كانت قد دخلت إلى ذروة العظمة. فللمرة الأولى هاهو الصراع الطبقى قد عثر على الصوت الشعرى الذى يتلاءم مع مهمته. ولنورد على سبيل المثال، مقطوعة «مدح العمل السرى»:

«جميل أن يتكلم المرء فى الصراع الطبقى/ وأن يدعو الجماهير، بصوت جلى، للنضال/ وأن يطأ المضطهدين بقدميه، ويحرر المقهورين/ صلبة ومفيدة هى المهمات الصغيرة اليومية/ التى تحيك سراً، وبعناد/ شبكة الحزب رغم أسلحة الرأسمالية المشهرة/ جميل التكلم، لكن بإخفاء المتكلم/ جميل الانتصار، ولكن بإخفاء المنتصر/ جميل الموت، ولكن بإخفاء الموت/ فى سبيل المجد أنجزت أمور كثيرة/ لكن من سينجز أموراً ستنتهى إلى النسيان/ ومع هذا هناك ضيف على المائدة الضئيلة: إنه الشرف/ من الكوخ الضيق والمتهاوى تخرج العظمة لايقاومها أحد/ والمجد يبحث دون جدوى عن القائمين بالمأثرة العظيمة/ اخرجوا من الظل/ للحظة/ أيها المقاتلون المجهولون، ذوو الوجه المقنع، وإليكم تحياتنا».

ونحن بإمكاننا أن نعثر على البساطة نفسها، الإقناع نفسه فى «أغنية الحمالين الذين يسحبون مركب الرز» وفى «مدح الحزب» وفى الخطابات الشعرية التى يلقيها الكورس.

حتى الآن لا تزال مسرحية «القـــرار» عرضة للنقاش العنيف، كما كان حالهـا في العام ١٩٣٠ ففيهـا، يعثر نقـــاد من كل التيـــارات ومن كل الألوان السياسية، على سلاح ملائم يلوحون به ضد كل «دوغما» وأولئك الذين كانوا قد أعلنوا مناصرتهم للمسرحية ولمؤلفها، هم هم الذين أبدوا القدر الأكبر من النذالة. وفى هذا المجال لابد لنا من الإشـــارة إلى اقتبـاس لقـــول مـأثـــور شـهـير يقـول: إذا كـان عندك ناقـد صـديق، لست بحاجة إلى عدو. فأولئك النقاد كانوا يرون في تلك المسرحية التعليمية انعكاساً لرؤيتهم الخـاصـــة للعالم. فأحـدهم، على سبيل المثال، رأى أن بريخت كان يتنبأ فيها بـ «التصفيـــات الكبرى وبالشيوعيـــة الإستالينيـــة». وآخـرون مثـل هربرت لوثى رأوا أن بريخت يشبـه «راهبًـا - راهبًـا مـزيفًـا - دخل فى سلك الرهبـانيـة بسبب جمـال التصرف وفى سبيل الجبة، أكثر مما بدافع الإيمان، وأنه، وربما لهذا السبب نفسه، كان قادراً على كتابة «القرار» التى هى أهم مسرحية بولشفية، إن لم تكن المسرحية البولشفية الوحيدة».

وكتب صـحـافى آخـر هو فيلى هاس، يقـول : كـانت «القـرار» مـسـرحـيـة بريخت الوحيدة التى ستحظى بموافقة كلية من الحزب الإستالينى الرسمى.. ففيها يكشف بريخت الستر كلياً عن صورة الماكيافيلية اليسوعانية (التى لاعلاقة لها البتة مع السلك اليسوعى الحقيقى).

ومن جانب الشيـوعيين، كانت هناك تحفظات جدية. وهـى تحفظات عـبر عنهـا الناقد ألفرد كوريلا، بشكل بالغ الصـرامة فى مقـال نشره فى نشرة «الجمعية الدولية للكتاب الثوريين»: «الأدب والثورة العالمية»، التى كانت تتخذ من موسكو مقراً لها. وكان كوريلا قد حصل على امتيـاز مشاهدة النسخة الأولى من «القرار» التى عاد بريخت وعدلها فـوراً تقـريبـًا، وهـى نسـخة لم تعد ذات وجـود، لحـد علمنا. ويبدو أن التـعـديل الرئيسى طال لوحة الإعدام الذى يقبل به الرفيق الشـاب طوعًـا. ولقـد اتهم كـوريلا بريخت عن حق، بأنه يقيم تمييـزاً حـاداً بين «العـقل» و «العـاطفـة» مـعـتـبـراً إياهمـا متعارضين مع بعضهما البعض.

يقينـاً إن اعتراضه قابل للتبرير. ففى ذلك العهد، كان بريخت يفصل، تلقائياً، بين العقل والعاطفة، تماماً كما أنه فى مجال الحديث عن المسرحيات التعليمية كان ينحو للفصل بين «اللذة والتعليم». وهو عاد بالتالى وغير رأيه جذرياً حول هذين الموضوعين، وكان يقول إن تجاربه ودراساته الطبية كانت قد «حصنته» ضد «التأثيرات ذات النمط العاطفى».

أما الناقد أو. بيها، فقد اتهم بريخت فى مقال نشره فى صحيفة «داى لتكسكورفه»، بأنه يتخذ موقفًا تجريدياً. فالمرء يستشعر كما قال إن المؤلف لايستخلص معارفه من الممارسة بل من النظرية. فلماذا تسند للرفيق الشاب مهام تزداد وتزداد صعوبة، بينما نعرف أنه كان قد فشل فى المهمات الأكثر سهولة؟ على أى حال لم يفت بيها أن يثنى على بريخت كونه قد انضم إلى صفوف الحزب الشيوعى.

بعد أسبوع واحد من العرض الأول لـ «القرار» ثارت مناقشات عامة بصددها. وهى مناقشات يحكى لنا عنها الناقد كارل ثيام، الذى لايمكن نعته بالحياد التام:

«أعلن برت بريخت عن استعداده لتغيير بعض مقاطع مسرحيته، إذا مابرهن له النقاش عن ضرورة التغيير، وقال إنه سبق له بالفعل أن أجرى بعض التعديلات استجابة لعدد من الاعتراضات، فمثلا فيما يتعلق بموت الرفيق الشاب، صار هذا الشاب، الآن يتساءل عما إذا كانت هناك حلول أخرى، ويجبر هو نفسه على أن يورد جواباً سلبياً، ولقد تركز النقاش، أساساً، على مسألة إعدام الرفيق الشاب. فالشيوعيون كانوا بعد كل شىء يرفضون الاعتراف بأن حكم الموت كان ممارسة رائجة لديهم. ففى مثل تلك الحالات كان العقاب المعتاد الطرد من الحزب.. أما موقف الشيوعيين إزاء المسرحية فقد أخذ يتضح قليلا فقليلا. وبالإمكان تلخيصه على الشكل التالى: فى كل مكان فى المسرحية يتم فيه ذكر النظرية الثورية، تم التعبير عن تلك النظرية بشكل متبصر وكلاسيكى، ومنها على سبيل المثال المقاطع التى تتعلق برؤية الفرد ورؤية الحزب. أما حيث كان الأمر يتحدث عن الممارسة الثورية، فإن بريخت قد فشل، لأنه كان يجهل كل شىء عن تلك الممارسة».

كان بريخت ، وكما سوف نرى، طوال حياته قلقاً بشأن مسألة العنف ومن جراء الفكرة القائلة بأنه حيثما يهيمن العنف لن يكون بوسع أى شىء آخر غير العنف سحقه وإلغاؤه، وكان على قناعة من هذا، وهو قال هذا الشىء بتعابير حادة خلال وجوده فى المنفى:

«ومع هذا هانحن نعرف: حتى كراهية الدناءة تشوه الملامح/ وحتى الغضب ضد الظلم يجعل الصوت أجشاً/ نحن الذين كنا نريد أن تُهيأ الأرضية لعالم ودود، لم نعرف كيف نكون ودودين».

وعلى الرغم من كل شىء من الواضح أن ليس بإمكاننا أن نمنع أنفسنا من طرح السؤال التالى: لو لم تكن «القرار» مسرحية شيوعية، ولو كان قد نظر إليها بشكل مجرد، هل كان الناس سيجدون استنتاجاتها قابلة للنقاش حقاً من وجهة نظر أخلاقية؟ والتضحية بالفرد فى سبيل خير المجموع (فى ميدان القتال على سبيل المثال)، أو باسم مثل أعلى دينى أو اجتماعى أو سياسى أو أخلاقى، أليست شيئاً غنياً عن البيان فى عصرنا، واجباً أسمى؟ والقديسون أوليسو موضوع احترام الجميع؟ ولماذا يطوب الشهيد إذا كان يستشهد باسم قضية، ويرجم لو كان قد استشهد باسم قضية أخرى؟

هل من الممكن «طرح أسس للطيبة» فى مجتمعنا دون المجازفة بمواجهة أخطار كبيرة؟ ذلكم هو السؤال الذى يحاول بريخت أن يجيب عليه فى المسرحية التعليمية التالية «الاستثناء والقاعدة». كان فى «أهمية أن يكون المرء موافقاً» قد أكد على أن «الإنسان ليس عوناً للإنسان». ولنفترض الآن أن كائناً بشرياً يحاول أن يعين كائناً آخر.. فما الذى يحدث عندئذ؟

فى صحراء آسيا ثمة تاجر يرغب فى الوصول قبل منافسيه إلى بئر بترول اكتشف حديثاً، فيهرع نحو غايته يواكبه دليل من أهل البلاد وحمال. صاحبنا كثير الشكوك ويلتزم دائماً خط الدفاع، لكنه كذلك متكبر وقاس، ولاسيما ابتداء من اللحظة التى يدخل فيها الفريق الصغير منطقة معزولة، لاتخضع لأية رقابة، فيطرد الدليل

ويظل وحيداً مع الحمال. وهو إذ يتوقع بأن الرحلة ستكون شاقة، يحتفظ لنفسه بحصة إضافية من الماء يخفيها. خلال عبور المنطقة يقدم له الحمال شربة من مائه الخاص دون أن يعلم أن التاجر يخفى ماءه. يشتد الحذر بالتاجر إزاء دلالة هذا التصرف، ويعتقد بأن الآخر يريد القضاء عليه بضربة حجر، فيسارع إلى قتله. وما إن يصل إلى المكان الذى يقصده حتى ترفع عليه أرملة الحمال دعوى قضائية، غير أن القاضى يطلق سراحه. فما الذى يقوله هذا القاضى؟ ترى أليس الأقرب إلى المنطق أن يكون الحمال قد دنا من التاجر لقتله لا لنجدته؟ وألم يكن من حق الحمال أن يعتقد أن معلمه قد غشه لحظة اقتسام المياه؟ أوليس من المنطق الاعتقاد بأنه إنما سعى للانتقام؟ أما التاجر فكيف كان له أن يتوقع تصرفاً ودياً من لدن حمال كان هو لايكف عن استغلاله؟ كان عقله يقول له إنه فى خطر، ويستنتج القاضى: إذن فإن المتهم تصرف بموجب مشروعية الدفاع عن نفسه، ولايهم كثيراً إن كان حقاً فى خطر أو كان يعتقد نفسه فى خطر. ففى الوضع الذى كان فيه، كان عليه أن يعتقد نفسه مهدداً. لذا يطلق سراح المتهم. وترفض الشكوى التى تقدمت بها زوجة الضحية».

يقول بريخت إننا نعيش فى عالم صار العنف والرعب فيه يعتبران أمرين عاديين. إنها القاعدة، ونظامنا القضائى نفسه قائم على أساس هذا المبدأ. أما الاستثناءات فتدهشنا، بحيث لانعتقدها ممكنة. وذلك لأن الطيبة قد تكون شكلا من أشكال الغدر. «فى زمن يهيمن فيه الارتباك أو تسيل فيه الدماء، وتنظم فيه الفوضى، ويصبح للتعسف قوة القانون وينتزع عن الإنسانية إنسانيتها، باتت الطيبة تعتبر استثناء. فلا تظهر إنسانيتك، لكى لاتدفع غالياً ثمن فضيلتك!».

ومن جديد تأتى النصيحة «فى كل مكان يظهر فيه سوء الاستخدام، هيا فتش عن الترياق!».

فى هذه المسرحية التعليمية وفى التى سبقتها كان بريخت يسعى للوصول إلى الكمال الفنى. ولسوء الطالع كانت «الاستثناء والقاعدة» تتنبأ بأحداث لم يتأخر وصولها. فكان أن المسرحية لم تقدم فى ألمانيا. أما عرضها الأول فقدم فى العام ١٩٤٧.. فى باريس.

- ١٣ -

الرحمة لا تكفى : "قديسة المسالخ جان"

فى العام ١٩٣٨ كانت ألمانيا تعد ٦ ملايين عاطل عن العمل. وفى انتخابات نيسان انتخب هندنبرغ رئيساً للجمهورية ب ١٩٫٥ مليون صوت، ونال هتلر ١٣ مليوناً. يومها قال الاشتراكى أوتو بروان بصدد أول هذين الرجلين «إنه التجسيد الحى للهدوء وللتضامن، للولاء وللإخلاص للوظيفة، وذلك لما فيه مصلحة الأمة جمعاء.. لقد برهن على أن بإمكان كل أولئك الذين يريدون إنقاذ ألمانيا من الكابوس أن يثقوا به.. ولهذا السبب أناصر هندنبرغ».

فى تلك الآونة نفسها، قال غريغور (جورج) شتراسر أحد مساعدى هتلر الرئيسيين «ليس رد الفعل هو ما يرغب به النازيون، بل هم يرغبون فى الوصول إلى دواء للوضع. لايريدون ثورة دون منهاج، بل نظاماً عضوياً.. إنهم لايرغبون فى اضطهاد اليهود، فقط يريدون أن تمارس السلطة الألمانية دون أن تطبعها الذهنية اليهودية، ومن دون أن يكون اليهود هم الذين يحركون الخيوط، وهم الذين يستثمرون الرساميل».

فى تموز ١٩٣٢ حصل النازيون على ١٤ مليون صوت فى الانتخابات ونالوا ٢٣٠ مقعداً نيابياً، بينما حصل الاشتراكيون - الديمقراطيون على ٨ ملايين صوت، والشيوعيون على ٥ ملايين صوت. لكن فى تشرين الثانى من العام نفسه خسر النازيون مليونى صوت بينما نال الشيوعيون ١٠٠ مقعد فى المجلس النيابى!

وفى وسط تلك الفوضى المتعاظمة انكب بريخت على دراسة الاقتصاد السياسى وقام بجمع الوثائق بغية استخدامها فى مسرحية جديدة، جعل من الأزمة التى تتنامى موضوعًا لها. وأخذ بكل عناية يقلب صفحات الصحف والمجلات الاقتصادية والتقارير التى كان ينشرها المصرف النيويوركى «ناشنال سيتى بنك» والمقالات المتحدثة عن وضع الزراعة. وكان يعنى بشكل خاص سوق القمح. وهو على سبيل المثال كان يضع خطوطًا تحت بعض العبارات مثل «أسعار القمح فى الربيع وصلت إلى ٥ر٧٨ بالمئة فى الأول من حزيران، وكانت بالتالى أرخص الأسعار منذ ١٥ عامًا»، «صار القمح أرخص»، «الأسعار تنخفض فى أميركا وفى النمسا». وكان اهتمامه كله يتركز على شيكاغو. فقرأ رواية شروود أندرسون «البيضاء المسكينة» وروايات فرانك نوريس التى أشار فيها إلى عدد من المقاطع، كذلك قرأ «السيرة الذاتية» للنكولن ستيفنس، و «تاريخ الثروات الأميركية» لغوستافوس مايرز. وباهتمام شديد كان يجمع، صورًا فوتوغرافية، مثل صورة «ريغلى بلدنغ» وذلك لكى يتمكن من الإلمام بالبيئة المحلية لمدينة شيكاغو.

كان ينوى كتابة مسرحية عنوانها «جو الجزار» تروى حكاية دمار عائلة ريفية وتصف المناورات التى تتم فى سوق القمح. كانت الأزمة الاقتصادية تشغل منه البال. فكان يبحث عن وسيلة لكشف القناع عنها. وللبرهنة على أنها لم تكن أزمة طبيعية، بل أزمة من صنع الإنسان. وكانت الصعوبة تكمن فى تجريد الرأسمالية من زينتها البطولية.

لكن مقالا قرأه فى صحيفة يروى حكاية ظلم أحاق بأرملة معوزة أوحى له بمسرحية أخرى عنوانها «تجارة الخبز» كان من حظها هى الأخرى أنها لم تكتمل. فى هذه المسرحية تؤدى الضربة الاقتصادية التى أحاقت بمالك بناية إلى دمار السيدة كويك، وهى واحدة من المستأجرين عنده. وفى إحدى اللحظات نسمع كورسًا من العاطلين عن العمل، تجذبه آفاق عمل محتمل - يقوم على تقطيع خشب للتدفئة - وهو يشكو سقوط عمالقة المال، بأسلوب بريختى نموذجى، ومن الواضح أن الناس البسطاء هم الذين يهتم بريخت بهم.

«إنهم يندفعون بدأب عبر قضبان العتبة – أناس من كل الأنواع – لاشىء يميزهم عن الآخرين، ويندفعون سريعًا وبدون ضجة أولئك الذين كانوا يسيرون بجانبنا سعداء وسط الزحام، وقد اختيروا عن طريق الصدفة. ستة من سبعة يندفعون لكن السابع سوف يأكل قطعة».

مستحيل أن نتنبأ بمن سيكون الضحية المقبلة لهذه الفوضى، كانت أكثر الشائعات جنونًا تسرى سريان النار فى هشيم ذلك البلد الواصل إلى حافة القلق. والتحذيرات كانت تتراءى وراء بعضها البعض. ففى كانون الأول ١٩٣١ كتب هانيرش مان يقول «من الممكن للألمان اليوم أن يسقطوا أمام هجمة النازية تاركينها تنتصر، وذلك لأنهم مرة أخرى أصغوا لنداء الهاوية. هذا النداء كانوا قد أصغوا له فى أغلب الأحيان، أما انتصار النازية فقد صار أمرًا ممكنًا وذلك لأن الديمقراطية لم تنجز فى هذا البلد وسط الدماء التى تسيل فى ميدان القتال.. الآن هاهى الأكثرية تستغيث بالدولة.. لكن الدولة سبق لها أن تخلت عن الأكثرية.. وهانحن نرى الحكومة تنظر إلى ميليشيا هتلر الخاصة ليس بوصفها قوة عدوة، بل بوصفها حليفًا منشودًا.. ولنفترض الآن أنهم توصلوا إلى فرض أوتوقراطيتهم الحمقاء، فلحساب من تراهم سيحكمون؟ لحساب دائنيهم، أم لحساب القوم الذين أطلقوا على أنفسهم اسم «الاقتصاد» وسبق لهم أن قادوا البلاد مرتين إلى الدمار. لقد سبق لهم أن رموا بالرايخ الأول فى وهدة الحرب، وبالرايخ الثانى بين أيدى النازية.. أما رايخ الألمان المزيفين والاشتراكيين المزيفين فلسوف يطلع دون ريب من حمام دم، لكن هذا لن يكون شيئًا بالمقارنة مع أعاصير الدم التى ستواكب سقوطه».

ترى كم كان عدد أولئك الذين أصغوا إلى هذا الصوت؟ وما الذى كان يجرى فى ألمانيا؟ كان هناك رئيس نصف عجوز، ومستشار هو برولنغ الذى كان يحلم بإعادة الملكية، وبرلمان يعيش حالة العجز التام وطبقة عاملة كبيرة العدد تبحث عن زعماء متبصرين وموحدين، ونقابات مفككة تتقاتل مع بعضها البعض «أفواه عمياء» كما كان من شأن جون ميلتون أن يقول:

«كلمة انقلاب تسرى سريان الريح» يلاحظ غوبلز فى يومياته عشية انتخابات العام ١٩٣٢» والألغام التى زرعها هتلر بدأت تنفجر».

إنه السباق نحو الكارثة : يسقط بروننغ فيخلفه فرانتس فون بابن الذى أقال حكومة بروسيا الشرعية (دون أدنى تبرير) وعين نفسه مفوضًا للرايخ فى تلك الدولة. وأعلنت حالة الطوارئ فى برلين وأخذت الاعتقالات تتزايد «فى العام ١٩٢٠ أدى إضراب عام إلى إنقاذ الجمهورية. واليوم هاهم الزعماء النقابيون والاشتراكيون يتناقشون حول جدوى مثل ذلك الإجراء، وانتهى بهم الأمر إلى رفض الفكرة باعتبارها بالغة الخطر. وعلى هذا النحو كان بابن، عبر إقالته للحكومة البروسية الدستورية، كان قد زرع مسمارًا آخر فى نعش جمهورية فيلمار. وكان يقول بغرور إن الأمر لم يكن يحتاج لأكثر من تدخل زمرة من الجنود».

والنازيون، كما لاحظ غوبلز، لم يكونوا يفتقرون إلى المال. كانت هناك شركات كروب وبوش وشنيترلر (أ.ج. فاربن)، وفوغلر (يونايتد ستيل وورك)، وتيسن وفرايبهم فون شرودر، مهمتهما ملء الصناديق.. ولقد كان فى وسع الدكتور شاخت أن يفخر، يومًا، بأنه ما إن «مرر قبعته» حتى جمع ثلاثة ملايين مارك.

كتب بريخت مسرحية «قديسة المسالخ جان» خلال عامى ١٩٢٩- ١٩٣٠ فى الوقت الذى لم تكن فيه الأزمة قد وصلت إلى ذروتها بعد. وهذه المسرحية لم تعرض أبدًا فى ألمانيا الما- قبل- هتلرية، بل أذيعت فقط وبشكل جزئى من على الراديو فى ١١ نيسان من العام ١٩٣٢.

كان العمل جريئًا لأكثر من سبب. وفيها استعار بريخت من التاريخ موضوعة كلاسيكية - موضوعًا بطوليًا تقليديًا - وطبقه على صراع اقتصادى معاصر، وذلك بغية تعرية أواليات المجتمع الحديث فى زمن متأزم. تدور أحداث المسرحية فى مسالخ شيكاغو، غير أن إطارها وعالمها بشكل عام هما ألمانيا خاصة. ليست «القديسة جان» عملاً قويًا جريئًا وحسب، بل هى واحدة من أجمل مسرحيات بريخت أيضًا.

كانت جان دارك قد أحرقت فى مدينة روان فى العام ١٤٣١. وكانت قد حلت الذكرى المئوية الخامسة لاستشهادها. ويقيناً إنه سيجرى الاحتفال بهذه الذكرى بصخب مقصود. مرة كانت تذل ومرة كانت تكرم، كانت تلك القديسة قد عرفت كيف تجذب منذ موتها عدداً كبيراً من الكتاب، وكان شكسبير وفولتير قد أمطرها بوابل من الثناء، أما فردريك شيللر واندرولانغ ومارك توين فقد عروها تعرية، وفى العام ١٩٢٤ عمد برنارد شو إلى دراسة دورها التاريخى بأسلوبه المتميز فى مسرحيته «القديسة جان». أما دقائق محاكمتها، التى كانت قد عرفت بشكل تفصيلى منذ العام ١٨٤١، وتطويبها فى العام ١٩٢٠، فكانت قد أوحت إلى كلوديل كما إلى شو بالرغبة فى كتابة شىء حولها.

وبريخت بدوره كان مهتماً بجان منذ زمن طويل. أما بالنسبة لمعرفة ما إذا كان قد استوحى الفكرة من شو، فإن الموضوع قابل للنقاش. على أى حال كانت مسرحيتا «القديسة جان» و «مايجر بربارة» معروفتين فى ألمانيا، وبإمكاننا أن نجد فيهما نقاط لقاء مذهلة تجمعهما مع مسرحية بريخت.

غير أن فكرة تحول القديسة الفرنسية إلى عضو فى جيش الخلاص (الذى يتحول هنا إلى منظمة «القبعات السوداء»)، ونقلها إلى شيكاغو وإدخالها فى الصراعات الاقتصادية المستشرية التى تدور من حول المسالخ، ففكرة لاتنقصها الجسارة. كانت رواية أيتون سنكلر «الأدغال» قد زودت بريخت بجزء من الديكور وكذلك بحادثة أو بحادثتين، ومن جهة أخرى كان بريخت قد درس بعناية أوالية سوق اللحوم (بمساعدة إليزابيت هاوبتمان) كذلك كان يوجد فى برلين آنذاك فرع لجيش الخلاص.

فى المسرحية نرى جان دارك (كما صارت تسمى الآن)، بقلبها الملىء بالكرم وروحها المطبوعة برسالتها الإلهية، تعتقد نفسها قادرة على شفاء العمال من آلامهم عبر توجيه النداء إلى غراتز بياربونت مولر الطيبة، وهو إمبراطور المعلبات وملك اللحوم، فتقوم ببضعة عمليات «نزول» إلى قاع الجحيم الصناعى حيث كانت كل واحدة من تجاربها تزودها بإدراك أكثر مرارة للواقع. أما مولر فإنه لكى يبرهن لها

عن «مقدار الشر الكامن فى نفوس الفقراء»، يرسلها إلى المسالخ حيث تكتشف بالفعل أن الفقر والبطالة يؤديان إلى تدهور خلقى وروحى.

فى الوقت نفسه يطلق مولر حملة واسعة فى سبيل التخلص من منافسيه: إنه مضارب صلب، ويعرف تمام المعرفة أوالية سوق اللحوم، وانطلاقاً من هنا يؤدى بمنافسيه إلى الإفلاس مسبباً فى الوقت نفسه مزيداً من اليأس للعمال. وبمقدار مايتحسن تعلم جان للأوضاع، تدرك صاحبتنا أن الصناعيين ذوى القبعات السوداء يعتبرون أدوات نافعة جداً لأنهم قادرون على تهدئة العمال عبر توفير العزاء السماوى لهم. تشمئز جان من الوضع وتطرد التجار من المعبد - وتلك هى مهمتها - لكنها فى الوقت نفسه تفقد وظيفتها. فى تلك الأثناء تدفع البطالة والجوع بالعمال إلى الأحزاب، كما يشرع الشيوعيون بتنظيم صفوفهم. أما جان فإنها، على الرغم من «حياديتها»، تجد نفسها ذات مهمة بالغة الأهمية قوامها إبلاغ رسالة إلى عمال مصنع آخر، غير أنها وهى فى طريقها إلى المصنع تتآكلها الشكوك فتضعف وتتخلى عن مهمتها. يقتل الإضراب العام ويعتقل زعماؤه ويهزم العمال. وبهذا ينجح مولر فى احتكار السوق وينتصر. تعيد المصانع فتح أبوابها من جديد. أما جان ذات القلب الكسير فإنها تنقل وهى تحتضر إلى مركز جمعيتها حيث يطوبها صانعو المعلبات قديسة ساحقين توسلاتها الأخيرة تحت صوت غنائهم الطقوسى.

فى الماضى كان بريخت قد تساءل عما إذا كان بوسع العالم الحديث وأوالياته الاقتصادية أن تترجم إلى أشعار تهكمية، ويومها كان الجواب نفياً. لكنه هنا فى «قديسة المسالخ جان» يكتب صناعة اللحوم شعراً، لكن بغرض تهكمى لكى يفضح فى آن معاً بطولة سوق المبادلات الحديثة، وبطولة التراجيديا الكلاسيكية. وهو يلجأ فى هذه المسرحية إلى أدوات التغريب: السخرية، والإيحاء، والتهكم على الأشعار الكلاسيكية. وعلى الصعيد الأدبى، الواضح أنه قد وضع نصب عينيه مهاجمة شيللر وجوته مباشرة.

وعلى القارئ ألا ينسى أن أعمال الكلاسيكيين الألمان كانت، فى ألمانيا الما- قبل- هتلرية، معروفة جداً للمتفرجين الذين كان فى وسع الكثيرين منهم أن يلقوا عن ظهر غيب مقاطع طويلة من مسرحياتهم وأشعارهم. فأى شىء سيبدو لديهم أغرب من سماعهم للإيقاعات الإسكندرانية العظيمة، وهى تتلى على أفواه ملوك المال. وكانت مسرحية شيللر «فتاة أورليانز» التى كتبت فى العام ١٨٠٠- ١٨٠١، ضحية من ضحايا بريخت فى مسرحيته. فهذه المسرحية تبدأ بـ «التفعيلات الخماسية البطولية» التى يعرفها كل الطلاب الألمان، وتقول فى بيتيها الأولين:

«أجل ، ياجيرانى الأعزة! نحن مازلنا فرنسيين، مواطنين أحراراً ، وسادة أيضاً».

وإنها لأشعار مماثلة فى عظمتها تلك التى وضعها بريخت على لسان ملك اللحوم بياربونت مولر. فهذا يتلقى وهو فى نيويورك، رسائل تحذره من أن ثمة أزمة سوف تدفع فى سوق اللحوم. وعندما يسأله شريكه عن سبب اكتئابه يجيبه:

«أتذكر ياكريدل تلك النزهة التى قمنا بها ، يوماً ، قرب المسالخ؟/ كان الوقت مساء، ورأينا أمام آلتنا الجديدة/ ثوراً مهيباً أشقر اللون، يوجه نحو السماء عينيه الكبيرتين الفارغتين/ لقد تلقى، أمامنا، الضربة التى قضت عليه/ وتلك الضربة أصابتنى حتى أعماق قلبى/ إن فى عملنا ، ياكريدل، دماً كثيراً».

إن التهكم لاينطبق هنا على اللغة وحسب، بل كذلك على المواقف. فتبعاً لتقاليد يحترمها شيللر، تتعرف جان فوراً على الملك فى زحام أتباعه على الرغم من أنه يسعى جاهداً لمخادعتها. فى مسرحية شيللر يسأل شارل جان «أنت لم يسبق لك أن رأيت وجهى فكيف حدث أنك تتعرفين على؟».

فتجيبه جان «لقد رأيتك هناك حيث لم يرك أحد إلا الله».

أما عند بريخت فإن الحوار يجرى على الشكل التالى:

«جان: إنك موللر!

«موللر: لست أنا موللر. (يشير إلى سليفت) إنه هو!

«جان: (تشير إلى موللر) أنت موللر!

«موللر: كيف عرفتنى؟

«جان: عرفتك لأنك ذو وجه أكثر دموية من وجوه الجميع».

فى مسرحية شيللر، يعرض دو شاتل حياته ثمنًا للحصول على صلح يتم بين الدوق دو بورغونى وولى العهد.

«ذلكم هو رأسى. مادامت جازفت به فى سبيلكم خلال المعركة. والآن ها أنا أضعه على القطع بكل سرور».

«أما بريخت فإنه يترجم هذا العرض على النحو التالى:

«موللر: إذن هكذا، ياسليفت، قدت الصراع الذى كنت قد تركت لك أمره!

«سليفت: اقطع رأسى!

«موللر: وماذا ستفيدنى رأسك! أعطنى قبعتك، فإنها على الأقل تساوى خمسة سنتات».

وموللر يصل حقًا إلى العظمة الملحمية فى الخطاب الذى يلقيه حول ضرورة الرأسمالية (وكان قد سأل جان: لماذا أنت عدوة للمال؟):

«ياله من صرح! من إنجاز البشر. منذ أن كان فوق الأرض بشر، حتى ولو كان من الواجب أن نعيد يومًا وراء يوم بناء ما يتهاوى يومًا وراء يوم، عمل رائع، رغم التضحيات، بناؤه شاق، ويبنى بلا هوادة وسط الاهتزازات. إن هذا النظام هو الوحيد الذى يسمح لنا بانتزاع مايمكن انتزاعه من صلابة هذا العالم، قليلا أو كثيرًا تبعًا للأوضاع. ولهذا السبب يدافع دائمًا عن هذا الإنجاز، ألوف وألوف من بين كل البشر. وهكذا كما ترين إننى أنا الذى يشعر بعداء ضد نظام هذا العالم

وأنـام نومـًا سيئًا فى الليـل. إذا شئت أن أنسحب، سيكون الأمر كمـا لو أن سـداً كف من التصدى لانهيار جيل. سأكنس وأمحى من فورى، أما الأمور فستظل تسير سيرتها الماضية».

أهـل يمكن أن نقـول هنا بأن بريخت إنما يشيـر إلى نشيـد الدفاع عن المـال الذى نجده فى مقدمة مسرحية شو «مايجر بربارة» أبدًا بل مستحيل.

أما فيما يتعلق بمهمة جان، فإن أثر التغريب لايتم الحصول عليه عن طريق التهكم بل عن طريق فضح السذاجة اللامتناهية التى تطبع تلك المهمة. فهى فى البداية تعتقد جازمة، وفى بساطة روحها. بأن «البؤس ينزل كالمطر: لم يسببه أحد ومع هذا يصل إلينا». لكن حين تطرح سؤالها «قولوا لى من أين تأتى تعاساتكم» يجيبها أحد العمال «من لينوكس إند كومبانى» فتصرخ جان «على أن أذهب لأجد المسئول»، أما مرافعة التوسل التى توجهها إلى موللر فإنها حافلة بإخلاص وكثافة توراتيين. فهى تحذره ضد ماسيصيبه يوم الدينونة حين سيسأله الله «أين عجولى؟»:

وعند ذاك، على ظهرك، ستبدأ العجول فى الزمجرة من أعماق الإسطبلات حيث كنت تتركها مخبوءة فى انتظار ارتفاع الأسعار، عند ذلك، وأمام الله القدير، ستكون زمجرتها شهادة ضدك».

وحين يقول لها صانعو المعلبات ورعاة البقر بأن الفقراء لايتمتعون بأية أخلاق، تجيبهم غاضبة «من أين تراهم سيحصلون على أية أخلاق وهم لايملكون شيئًا؟ أجل من أين يمكنهم أن يحصلوا على شىء إن لم يسرقوه؟ أيها السادة هناك أيضًا قوة شرائية أخلاقية. ارفعوها فتحصلوا على الأخلاق» بمعنى: ادفعوا أجوراً لائقة.

فى نهاية الأمر تبصر جين الأمور بعينين مفتوحتين: فنقول للمنتجين إنها باتت عارفة بالكيفية التى بها يستخدمون الدين، وبأن مصالحهم ومصالح الفقراء ليست هى هى ذات المصالح. لا، ليس من حقهم أن يعاملوا الكائنات البشرية وكأنها حيوانات. «هل فقدتم إذن كل احترام لكل ماله وجه إنسانى»؟

وتطردهم من المركز صارخة «اخرجوا. هل تريدون أن تجعلوا من بيت الله إسطبلا. بورصة ثانية لأسعار الحيوانات» لقد فهمت أخيراً ذلك النظام الذى يشبه الأرجوحة. فالأغنياء ليسو فى الأعلى إلا لأن الفقراء فى الأسفل. وهى مثل جان الأخرى، ذات رؤيا، لكن المستقبل هو ماتراه فى حلمها: إنها تقود موكب المحرومين، وكل ماتلمسه قدمها يتغير «مسببة بكلمات ذات رنة قتالية، دماراً عظيماً. وعند نهاية المسرحية حين تخون قضية الطبقة العاملة وتشهد اعتقال الزعماء. تفاجأ بعظيم تضحيتهم. أولئك المجهولين الذين لامجد ينتظرهم. وهى قبل موتها تعترف بخيبة أملها قائلة:

«أنا نفسى ماذا فعلت؟ لاشىء/ مهما كانت المظاهر، ينبغى ألا يحسب أى شىء وكأنه عمل جيد إن لم يكن عوناً حقيقياً/ وينبغى ألا يعتبر أى شىء مشرفاً إلا ذلك الشىء الذى يغير العالم نهائياً، إن الحاجة إليه كبيرة/ أنا قلت للمستغلين كل شىء، لكن طيبتى لم تسفر عن نتيجة للأسف، ومشاعرى لم تترك أقل أثر/ لا لم أغير شيئاً/ وها أنا فيما أترك دون وجل عالماً عبرته بسرعة، أقول لكم: حين تتركون هذا العالم لا تشغلوا بالكم بأن تكونوا طيبين - فهذا لا يكفى أبداً - بل اتركوا عالما طيباً».

وفيما هى تحتضر، تقوم مكبرات للصوت بالإعلان عن الأزمة الاقتصادية العالمية الكبرى، وبناء على أوامر موللر يغطى جثمانها بالأعلام تماماً كما يحدث لجان فى مسرحية شيللر، لحظة موتها، إذ ترى السماوات تنفتح كاشفة عن العذراء والطفل، بينما، وبناء على أوامر الملك تغطى بالأعلام على سبيل الكفن.

وعلى هذا النحو، لدى بريخت ، تقوم الرأسمالية بتطويب الشهداء الذين كانوا لها نافعين. نادراً ماحدث فى أية مسرحية أخرى لبريخت أن تجلت روحه التهكمية كما تجلت فى هذه المسرحية. فهنا تستخدم أرواح موتى شيللر وجوته، من أجل تقييم أبطال اليوم الخسيسين. إن مشهد الموت والتجسد، الذى لايتمكن أى مشهد آخر من تجاوز ما فيه من سخرية، يدين لشيللر بالكثير، لكنه يدين أكثر للصفحات الأخيرة

فى «فاوست» جوته. ونحن بإمكاننا أن نعثر على أصداء لهذه التراجيديا فى كل المسرحية. فثمة أبيات شهيرة، توضع فى أفواه موللر وشركائه، تحدث «أثراً تغريبياً» ذا قوة كبيرة. فمن ذا الذى لايتذكر ياترى تلك الصيحة البائسة التى يطلقها فاوست فى معرض حديثه عن الروحين اللتين تتنازعان السلطة فى داخله؟

«هناك روحان قويتان تتنازعان قلبى المسكين».

ومن ذا الذى لايتعرف على تلك الصيحة فى هذا الخطاب الذى يلقيه موللر:

«هناك رغبة مزدوجة تصهر قلبى البائس، وكأنها خنجر يغوص حتى مقبضه/ أشعرنى مشدوداً بمثل أعلى نبيل: أرغب فى نكران ذاتى وأرغب فى إعطاء الآخرين/ لكننى أشعرنى أيضاً مشدوداً نحو الربح/ بشكل لايفسر».

ترى بأى حذق (وبأية برودة) يعمد بريخت إلى الاشتغال على «أغنية الجرس» الشهيرة التى يهديها شيللر إلى العاملين وإلى الآلام التى تتمخض الثورة الفرنسية عنها. فأبيات شيللر التى تذكر غالباً ويقول مقطعها الأول:

«فليكن العمل المنجز ثناء من لدن المعلم، لكن البركات تأتى من لدن الله» تصبح بقلم بريخت على النحو التالى:

«لكى يرتفع الصرح حتى السماء، يحتاج الأمر إلى السافل كما إلى السامى». وإنه لنشيد فى مدح الرأسمالية، بالطبع، ذاك الذى ينشده الجزارون والرعاة.

إن ازدواجية فاوست توجد فى روح الصناعى موللر كما فى روح جان. فموللر ليس فى وسعه أن يتحمل رؤية عجل يذبح، لكنه يعتبر الكائنات البشرية مخلوقات غير قابلة للإصلاح ويمكن استخدامها فى كل شىء، أما جان فإن انفصاماتها تعكس انفصامات البرجوازية؛ فهى إذ تخونها مشاعرها، تخون وتموت قبل أن تتمكن من الاستفادة، استفادة بناءة، من الدروس التى تعلمتها مقابل ثمن باهظ.

إن فى «قديسة المسالخ جان» تجديدين يبدوان لنا مرتبطين ببعضهما البعض ارتباطًا حميمًا؛ فجان مختلفة تمامًا عن النساء اللواتى صورهن لنا بريخت حتى الآن، واللواتى كن كما هو حال رفاقهن الذكور الذين يتعلقن بأذيالهم شخصيات «من الخارج، مغامرات أو مجرد عابرات: جينى، الأرملة بيفيك وأنا باليك».

فجان، هنا، تفتتح سلسلة جديدة من «البطلات» (بالمعنى البريختى بالطبع) اللواتى سوف نراهن من الآن وصاعدًا يثبتن حضورهن (ولو بطريقة مبهمة): فلاسوفا، الأم كوراج (شجاعة) الأم كرار، تشن - تى، وغروشا، فهؤلاء البطلات سيصبحن أكثر إنسانية وأكثر واقعية، وفى معظم الحالات سيحملن قيمًا اجتماعية وأخلاقية إيجابية. وهن، كرفاقهن الرجال، سيتوقفن عن أن يكن عدميات لكى يلعبن دورًا فعالا فى هذا العالم الذى - تبعًا لما يقول بريخت - يمكنه أن يتغير، بل وينبغى أن يتغير.

ومن الواضح أن هذا التغيير له علاقة بالتأثير الذى مارسته هيلينا فايغل، التى كان عليها أن تلعب معظم هذه الأدوار على الخشبة. لكن يبدو لنا أن ذلك التغير لم يكن ممكنًا لولا أن بريخت نفسه قد تبنى أيديولوجيا جديدة، هى الأيديولوجيا الوحيدة التى يرى أن بإمكانها أن تنقذ الإنسانية من الكابوس. فما من كاتب آخر (إذا استثنينا برنارد شو الذى يمكن أن يكون المنافس الوحيد الممكن أن يرد اسمه فى البال/ مامن كاتب آخر عرف أن يعالج الأزمة الاقتصادية المعاصرة، معالجة بريخت الرائعة لها؛ فمسرحية «القديسة جان»، أبعد من أن تكون مجرد تسلل ساذج إلى أروقة الصفقات الكبرى (كما يزعم مارتن إيسلن/، تقدم لنا عبر تبسيطها (وتلكم هى خاصية العمل الفنى) الأوالية المعقدة للمنافسة الحرة، وللمناورات النقدية (المالية) وللاستغلال وللعمل وللبؤس التى تجد جميعها عجلاتها وقد عريت. بل إذا نحن تفحصنا المسرحية بعناية، سندرك كيف أنها تصور وبدقة مدهشة المراحل المختلفة لأزمة اقتصادية، نهاية الازدهار، فائض الإنتاج، تدهور الأسعار، «عودة إلى الوضع الطبيعى». فى «القديسة جان»، يمهد لكل واحدة من هذه المراحل برسالة تظهر للجمهور كيف يتم «لغم الأيديولوجيات».

لقد اشتكى نقاد يساريون، لأرنست شوماخر، (وهو أمر أبدى آخرون سرورهم إزاءه) اشتكى من أن بريخت لم يضع فى مواجهة شخصية موللر بروليتارياً فى مستواه يجسد بطولة المعارضة العمالية وكرامتها. ولايمكننا أن نقول بأن هذا الاتهام غير مبرر. لقد كان من الأسهل على بريخت (وهو أمر ينطبق على أى كاتب آخر) أن يعبر عن الازدواجية التى فى داخل الكائن البشرى، بدلا من أن يخلق شخصية لكل موقف. منذ سقوط آدم، كان لومسيفر (الشيطان) على الدوام موضوعاً للمسرح أكثر إرضاء من الله وملائكته: ومما لا شك فيه أن «جحيم» دانتى هو أعظم أجزاء «الكوميديا الإلهية». ثم إن بريخت لم يكن بإمكانه أن يحل مشكلة «البطل الجماعى» إلا بشكل غير مباشر. فبالنسبة إليه كانت البطولة البروليتارية تفترض بقاء الأبطال مجهولين، أى تفترض تلك التضحية العظيمة التى تكشفها جين فى المسرحية، وهو قد سبق له أن قال هذا الشىء فى «القرار» ولسوف يقوله أيضاً فى «أيام الكومونة». لكن لايمكننا على أى حال أن ننكر أن بريخت قد حمل الجمهور عبئاً لامجدياً إذ أعطاه ما يشبه الانطباع بأن الخصم الحقيقى ليباربوتنت موللر ، الذى رسم بشكل حاذق، لم يكن لا جان ولا الطبقة العاملة بل بريخت نفسه، وسلاحه، فى هذا، المهارة اللغوية التى تطبع كتابته التهكمية.

على أى حال ينبغى علينا ألا ننسى أن بريخت كان يصور فى أعماله برجوازية منفصمة فى الوقت نفسه الذى يوجه فيه خطاباته إلى هذه البرجوازية نفسها. كان يريد لها أن تفهم أواليات المجتمع الرأسمالى، وأن تدرك «الحقيقة» الاجتماعية وأن تعترف بالدور الذى ينبغى عليها أن تلعبه فى النضال ضد الفوضى والكابوس المقتربين. وتلكم هى الوظيفة التى آلاها على نفسه خلال سنوات طويلة آتية.

لكن لسوء الطالع، لم تترك له أية فرصة للاتصال المباشر مع تلك البرجوازية، إذ إن سلطات دار مشتادت منعت تقديم «القديسة جان» وأتت إذاعة للمسرحية عبر الراديو مشوهة، أداها كارولانيهير وفريتس كورتنر وهيلينا فايغل وأرنست بوش وبيتر لورى، أتت لتسمح فى نيسان ١٩٣٢، لألمانيا الما - قبل - هتلرية، بأخذ فكرة عن ذلك العمل القوى.

أما إعادة تقديم «قديسة المسالخ جان» بعد الحرب فى العام ١٩٦٤ فى ألمانيا الفيدرالية (فى فرانكفورت) وبإخراج ماهر قام به هارى بوكنيتش - فقد أعطت لناقد صحيفة «فرانكفورتر هفته» فرصة ليذكر بكلمات متأثرة بأن المسرحية لا تزال تحتفظ بكل مغزاها فى زمننا هذا «إن سوق التبادل عندنا لم تعد هى هى كما كانت فى العام ١٩٢٩، لكنها لاتزال قائمة دائمًا وفى كل مكان». أما كلمات جان الأخيرة وهى تحتضر فهى نفسها الكلمات التى توصينا بها الرسائل البابوية، أما الفرق ففرق فى المصطلحات وحسب».

- ١٤ -

الطليعة المجهولة : " الأم "

آخر مسرحية لبريخت مثلت عدة مرات متتالية فى ألمانيا قبل الهتلرية كانت مسرحية تعليمية. وكانت سخرية القدر التى تبدت على شكل تدخلات بوليسية فى طريقها للبرهنة على أنه كان قادرًا على كتابة مسرحية ملحمية موجهة للجماهير، وأن هذه الجماهير كان بإمكانها حتى أن تشترك فى العمل بشكل فعال إلى جانب الممثلين المحترفين، وأن أفكار بريخت، حتى فى أسوأ الظروف المادية، كان من شأنها أن تطلع واضحة دون إبهام، وخالية من ضروب الغموض التى اتهمت بها، «قديسة المسالخ جان». ولقد برهنت سخرية القدر أيضًا على أن الجماهير البروليتارية قادرة حتى على فهم البطلة البروليتارية «الإيجابية» التى يصورها لها المؤلف، كما على فهم العملية التى حولت تلك المرأة العاملة، الساذجة والجاهلة إلى امرأة ثورية.

هذه المسرحية البريختية هى «الأم» المقتبسة من رواية غوركى التى تحمل الاسم نفسه والتى وضعها مؤلفها فيما كان منفيًا ونشرت فى العام ١٩٠٧. يتحدث موضوع «الأم» عن انتفاضة العمال الروس، مباشرة قبل العام ١٩٠٥. ولقد استخدم غوركى شخصية بيلاجيا نيلوفا فلاسوفا، وهى زوجة بائسة لعامل مستغل وأم لثورى هو بافيل فلاسوف، وموضع هذه الشخصية فى إطار واقعى لكى يركب من هذا كله رواية عن «التربية» أى لكى يروى حكاية امرأة تتوصل. بالانخراط فى نشاطات ابنها الثورية، قليلا وقليلا إلى فهم الصراع الطبقى وإلى المشاركة فيه. وبعد سلسلة من التجارب المؤثرة التى تكمل لها تربيتها الثورية، ينتهى الأمر بالمرأة إلى الحلول مكان ابنها

ولعب دوره بوصفه محرضاً نشيطًا وتقع تحت وابل ضربات العدو فيما هى منكبة على إنجاز مهمتها. فلاسوفا امرأة مسيحية بسيطة وورعة، وهى خلال عملية اكتسابها للتربية، تصعق أولا ثم تفاجأ وبعد ذلك تدهش بما تتعلمه. وأخيراً، وتبعًا لتعابيرها نفسها، «تبعث من بين الأموات» لكى تعيش حياة ثورية صلبة وتصبح مسيحية أكثر ورعًا ونبلاً فى مسيحيتها.

لقد أثرت رواية غوركى، بما فيها من حنان وبساطة، بقرائها حيثما نشرت وترجمت. وإذ رأى بريخت إمكانية تطبيق دورسها على الوضع الراهن فى ألمانيا عمد إلى اقتباسها بمساعدة غونتر فايسبورن وسلاتان دودون. أما تلحين الأغنيات فقد أسند إلى هانس إيسلر، ولقد مد بريخت أحداث المسرحية من الناحية الزمنية حتى الحرب العالمية الأولى.

الشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية التعليمية هى شخصية بيلاجيا فلاسوفا، أم بول فلاسوف الذى يعمل فى مصنع سوشلينوف. وتبعًا لقواعد المسرح الملحمى تتوجه المرأة بحديثها مباشرة إلى المتفرجين. وذات مرة إثر تخفيض الأجور فى المعمل الذى يشتغل فيه ابنها، تصبح عاجزة عن إطعامه سوى طبق حساء صغير، فيبدى استياءه. فتقول «ليس هناك مخرج» فيردد كورس العمال الثوريين مزايداً على عبارتها «نظفوا ثيابكم جيداً، نظفوها بالفرشاة بشدة. هل نظفتموها بالفرشاة جيداً؟ فهى لن تكون أبداً أكثر من أسمال بالية».

لكن.. أجل هناك مخرج، فأى مخرج؟

إنه مخرج سوف تحتاج الأم إلى زمن قبل أن تكتشفه. فهى حين يأتى ابنها بول، الذى كان قد انضم إلى مجموعة من الثوريين، يأتى إلى البيت محضراً معه رفاقه لكى يطبعوا معًا منشورات غير قانونية مكتوبة برسم عمال المصنع، تبدى بيلاجيا استياءها وقلقها. إنها خائفة على بول. أحد الرفاق، وهو ماشا، يغنى، لكى يجيب على السؤال الذى طرحته فى البداية، «نشيد المخرج»: «إذا لم يكن عندك ماتأكلين، كيف عن نفسك ستدافعين ياترى؟ يجب أن نقلب الدولة رأساً على عقب. عند ذاك ستكونين أنت مضيفة

نفسك، وستحصلين على الطعام. وكما يحدث فى رواية غوركى يهاجم البوليس البيت بحثًا عن المنشورات التحريفية وعن كاتبها، فيقوم بنزع الأثاث وبتحطيم أدوات البيت ويستفز ماشا موصلا إليه تحيات أخيه (الموجود فى السجن) إنه الآن فى السجن يقنع البق بضرورة الثورة. وبما أن بول كان قد اختير لتوزيع المناشير فى المصنع، تتطوع أمه للحلول مكانه، سوف تدخل هناك لتبيع الطعام الذى ستلقيه فى المناشير. وهى تجهل ماالذى فى المناشير لأنها مثل غيرها من الفلاحات الروسيات لاتعرف القراءة. يندلع التحرك داخل المصنع بسبب الأجور، فالعمال الأكثر نضالية، ومنهم بول، قرروا تنظيم إضراب وتظاهرة لمناسبة الأول من آيار.

وفى تلك الأثناء تبدأ تربية فلاسوفا تربية ثورية. ففى خلال واحد من أكثر مشاهد المسرحية إثارة وجمالا، يلقى عليها ابنها ورفاقه أول درس فى الاقتصاد السياسى، فيحدثونها عن الفارق القائم بين مايمتلكه المرء شخصيًا، كالطاولة مثلا، وبين مصنع وآلاته، وهم يبرهنون لها على العلاقات القائمة بين المالك والعامل، وعن حالة التبعية التى يعيشها الثانى بالنسبة للأول. فيقولون «هو ليس دائمًا بحاجة إلينا أما نحن فإننا بحاجة إليه على الدوام». فما العمل؟ تتساءل ببلاجيا. فيجيبون لاشىء إذا كان المرء وحده. «لكن إذا تجمع كل فلاسوفات مدينة دفرسك، وهم ٨٠٠ فلاسوف، تجمعوا معًا وقالوا الشىء نفسه، عند ذاك لن يفكر السيد سوشلينوف بالضحك». تبدأ الأم بإدراك الأمور، ومع هذا لاتريد أن يحدثوها عن الإضراب. فهى ضد العنف «إن بى رعبًا من العنف، عرفته منذ أربعين عامًا ولم أستطع فعل شىء ضده. لكن حين أموت ستكون بى رغبة فى ألا أكون قد فعلت فى حياتى أى شىء عنيف».

لكن فى الأول من آيار ١٩٠٥ حين يفتح البوليس النار على المتظاهرين، تنتزع فلاسوفا العلم من بين يدى العامل سملغين الذى يقع، وتلوح به عاليًا. ولاحقًا بعد اعتقال ابنها، تكون هى التى تذهب مكانه لتحريض الناس فى الأرياف. فى لحظة من اللحظات تتعلم القراءة، وهى إذ تفعل ذلك تقول لرفاقها «القراءة تشكل جزءًا من الصراع الطبقى» فيغنون معًا نشيد «مدح التعليم»: «تعلم، تعلم الأبسط./

أولئــك الذين حــان وقتـهم أن يكتهلوا أكثـر من اللازم بعــد/ ابــدأ بالأبجــديــة، ليســت الأبجـديـة كل شــىء. لكن ابدأ بها/ فذات يوم ستتعلم كل شىء/ إنك تحتاج إلى هذا لكى تقود».

بيلاجيا دائمًا موجودة مع ابنهــا حتــى ولو كان بعيــدًا عنهــا فى الســجـن. وذلك لأن «الأبناء يهجرون أمهم باكرًا، كل الناس يقولون هذا/ أما أنا فاحتفظت بابنى. كيف؟/ عن طريق قريب ثالث/ بول وأنا كنا نبدو وكأننا اثنان، أما الثالث فإنه هو الذى يجمعنا، القريب الثالث فى العائلة».

يقتل بول، فيعلن الكورس الأمر لفلاسوفا:

«بيلاجيا فلاسوفا، لقد أعدم ابنك رميًا بالرصاص

حين تعلق بالجدار خلفه

ذلك الجدار كان أشباهه هم الذين شيدوه.

والبنادق التى أصابت منه القلب، والرصاصات

كان أشباهه كذلك هم الذين صنعوها.

هم ارتحلوا. ارتحلوا أو طردوا.

لكنهم عبره كانوا هناك فى لب عملهم.

وحتى أولئك الذين أطلقوا الرصاص، كانوا أشباهه

الذين لن يظلوا طويلا غير قابلين للتعليم.

حقًا كان قد كبل بالسلاسل التى حددها رفاق

وكان هو، رفيقهم، حاملها.

رغم هذا كانت المصانع تتدافع بغزارة، وكان يراها وهو فى طريقه
مدخنة إزاء مدخنة، ربما أن الوقت كان فجراً.
لأنهم فى الفجر أخذوه.
كانت المصانع خالية، لكنه كان يراها مليئة
بذلك الجيش الذى آمن به دائماً
والذى كان ينمو أكثر وأكثر».

فى مواجهة ذلك الموت، ترفض فلاسوفا أساليب التعزية التقليدية التى يواجهها بها جيرانها المغرضين. وحين تندلع الحرب العالمية الأولى، تترك سرير مرضها، لكى تتظاهر من أجل السلم، مما يجعلها تتهالك تحت ضربات الشرطة. العمال لم يعودوا ينصتون لها. لكنها مع هذا تواصل معركتها ضد الحرب محاولة أن تنور النساء اللواتى يقفن فى الصف متبرعات بأوانيهن النحاسية، التى ستقايض بالسلاح. وأخيراً فى العام ١٩١٧، تكون مجدداً بين المتظاهرين والعمال المضربين والجنود والبحارة، وهى إذ تلوح بالعلم الأحمر، تعيد الشجاعة لأولئك الذين فقدوا شجاعتهم:

«مادمت أنت على قيد الحياة، لاتقل أبداً: أبداً!
فالنظام المضمون ليس واثقًا من نفسه.
وأمور الحياة ليست ثابتة.
وحين سيكون السادة قد تكلموا، سيتكلم المضطهدون.
فمن سيغامر بأن يقول: أبداً؟
مادام القمع باق.. من يكون المخطئ؟ نحن.
وحين سيتحطم القمع . من سيحطمه ؟ نحن .
ضربت؟ انهض؟

تعتقد نفسك تعيساً؟ إنها لحظة المسير!

المهزومون اليوم سينتصرون غداً.

أما كلمة «أبداً» فستصبح «اليوم!»

مسرحية «الأم» التى كتبت بين ١٩٣٠ و ١٩٣١ قدمت للمرة الأولى فى مسرح «شيفياوردام» فى ١٧ كانون الثانى ١٣٩٢، فى يوم ذكرى اغتيال روزا لوكسمبورج، وقام بالإخراج إميل يورى وصمم الديكور كاسبار تيهير. وقامت هيلينا فايغل بدور الأم بينما قام أرنست بوش بدور بول. بعد ثلاثين حفلة قدمت فيها المسرحية هناك، نقل العرض إلى «موابيتر جيسيلشافتهاوس» لكى يقدم أمام جمهور عمالى. فقام البوليس بمنع عرضها متذرعًا بأن الصالة لاتستجيب للشروط القانونية المتعلقة بالحرائق مضيفًا أن «هذا العرض لايمكن تبريره بأى حال».

عند ذاك أدى الممثلون العمل دون ملابس ودون ديكور. ثم وإثر تدخل بوليسى جديد. اكتفوا بتلاوة أدوارهم. وكان رد فعل الجمهور غريبًا فى عظمته. وبهذا يكون البوليس دون أن يريد قد جعل تلك المسرحية أكثر حيوية وقوة وفاعلية!

ولقد لاحظ بريخت الفارق فى ردود الفعل بين الجمهور العمالى وبين الجمهور البرجوازى:

«بينما كان العمال يبدون رد فعل مباشر إزاء أقوى لحظات الحوار، ويفهمون أكثر المواقف تعقيداً، لم يكن المتفرجون البرجوازيون يتابعون حركة المسرحية إلا بصعوبة، كما عجزوا تمامًا عن إدراك العناصر الجوهرية.. كان العمال يبدون رد فعل مباشر على المستوى السياسى، أما أولئك الذين أتوا من حى المدينة الغربى، الحى الراقى، فكانوا يبتسمون بغموض ويبدون الملل.. لم يكونوا يهتمون إلا بالأمور السطحية. لذا ها أنا أسألكم من هو البدائى ومن هو غير البدائى».

لقد استثارت المسرحية مشاعر عنيفة ومتناقضة بالطبع. فألفريد كير قال فى صحيفة «برلينر تاغيلات» بلؤمه المعهود «إنه لمن قبيل التورية أن تقول بأن المسرحية

مكتوبة لمتفرجين بدائيين. لأنها بالأحرى مسرحية كتبها مؤلف بدائى»، أما صحيفة «جرمانيا» وهى صحيفة قومية متطرفة فقالت إن بريخت هو «المترجم الأدبى للبولشيفية فى ألمانيا» لذا يتوجب استخدام معايير سياسية لا معايير جمالية للحكم عليه. وعمدت صحيفة الحزب الاشتراكى – الديمقراطى «فورفورتس» إلى اتهام بريخت بأنه قد سرق رواية غوركى الرائعة لكى يجعلها عملا يمدح إستالينية العام ١٩٣٢ واعترفت صحيفة «لينكسكورفه» اليسارية بأن أملها قد خاب، أما صحيفة «روت فاهته» الشيوعية فقد تلقت رسائل احتجاج تتعلق خاصة بردود فعل العمال الروس على دعاية فلاسوفا خلال الحرب. وانتقدت الصحيفة نداء الوطن فى خطر، الذى تطلقه امرأة عجوز مريضة (بينما لم يكن الوطن فى تلك اللحظة بالذات مهدداً). أما سيرج تمرتياكوف فقد كان من الذكاء بحيث لاحظ أن مسرحية بريخت تتحدث عن ألمانيا وليس عن روسيا، وكان هربرت جرينغ الوحيد تقريباً الذى أثنى على المسرحية دون تحفظ، إذ رأى فيها تطبيقاً ممتازاً للقواعد الملحمية. غير أن الجميع أجمعوا على الثناء على هيلينا فايغل، وبريخت فى معرض ذكره لحفلات تقديم تلك المسرحية، يتحدث عن الأسلوب المرح الذى به تعمد فلاسوفا، تحت سمات هيلينا فايغل إلى طرد الثوريين من بيتها، مضيفاً أن حس المرح لم يفارقها أبداً حتى فى المواقف الأكثر تمزيقاً. ويروى زميل لبريخت أن المتفرجين كانوا أحياناً، على الرغم من كون غالبيتهم من البرجوازيين الصغار، يبكون فى اللحظة التى يرفض فيها العمال أخذ منشورات فلاسوفا السلمية. لكن أولئك المتفرجون لم يكونوا «يتماهون» معها، بل كانوا يشمئزون إزاء أولئك الأشخاص «الذين لم يكونوا يدرون ماذا يفعلون».

كانت ديكورات كاسبار نيهير التى اكتفت بالإيحاء بوجود الأثاث – مؤثرة فى بساطتها. أما الأغنيات التى لحنها إيسلر فقد عرفت شهرة كبيرة فيما بعد: فـ «مدح الشيوعية»، و «مدح الديالكتيك» و «مدح التعليم» جالت حول العالم وصارت جزءاً من الخزان الفنى للطبقة العاملة. ولقد كان بين الأشرطة التى عرضت خلال المسرحية لتظهر بشكل مدهش «فلاسوفات كل البلدان»، فيلماً حول ثورة أكتوبر فى روسيا، سرعان مامنعته الرقابة. كان العمال يتوجهون زرافات ووحداناً لمشاهدة المسرحية،

وخاصة النساء. ويقول بريخت إن «نحو ١٥ ألف عامل من برلين شاهدوا العرض» وتعلموا على هذا النحو «أساليب النضال الثورى السرية».

ويقول بريخت إنه سحر بموقف الجمهور العمالى:

«كبيرة كانت الضحكة فى الصالة. فمزاج فلاسوفا الطيب والشرير، الآتى من ثقة تلامذتها الشبان بها، كان يثير ضحكات سعيدة فى مقاعد العمال/ كانوا ينتهزون تلك الفرصة النادرة، لكى يشهدوا، دون خطر محيق، أحداثًا عادية، يهيمنون عليها بهذا ويعدون سلوكهم الخاص».

فإذا كان الناس كلهم غير واعين، فبريخت كان واعيًا بأن الخطر ملح، وأن المجابهة باتت قريبة.

كانت تلك واحدة من أعماله التى امتزجت فيها التعاليم الماركسية بلذة الاستعراض لتقدم بلهجة بسيطة ومباشرة، لا ادعاء فيها ورفيعة فى مستواها الفنى، أفكارًا واضحة هى فى متناول الجميع، يمكن للجمهور أن يستند إليها لكى يتحرك. فالأمر الذى كانت فلاسوفا تفعله كان كل العمال قادرين عليه. فإذا كان المتفرج البرجوازى المعقد قد وجد المسرحية مغالية فى «سذاجتها» فتبًا له. فما من عامل من شأنه أن يستخدم ذلك التعبير لوصف عملية التدريب القاسية التى تخضع لها فلاسوفا.

- ١٥ -

ازدياد الرعب

لقد كان للأزمة الاقتصادية والسياسية آثار محسوسة على الحياة المسرحية. فمعظم الفرق كانت تعيش بفضل المعونات التى كانت الدولة تقدمها لها، والتى ارتفعت فى مجموعها عام ١٩٢٨ إلى مايوازى ١٥ مليون دولار. فى العام ١٩٣١ هبطت المعونات إلى تسعة ملايين. ولقد أثر ذلك الانخفاض على الاستخدام أولا. فالأجور انخفضت بمعدل ٥٠ إلى ٦٠ بالمئة بالنسبة إلى المعدل العادى خلال الموسم، وبنسبة ٧٠ إلى ٨٠ بالمئة خلال الصيف. وفى سبيل التعويض على هذا العجز وزيادة مداخيلها عمدت فرق مسرحية كثيرة إلى تخفيض مستوى العروض التى تقدمها.

أما العدائية المتزايدة التى كان يبديها اليمين، فلم تكن العنصر الأقل إحباطًا. فنظام فون بابن، الذى شجعه يقينه من أنه سيحرز انتصارًا سياسيًا فوريًا، أخذ يصرخ «إنها ثقافة بولشفية» ما إن يطلع عمل يتسم ولو بشكل غامض بسمة ليبرالية أو تقدمية أو راديكالية. والدكتور غوبلز كان يرى أن الفن الحديث «زهرة مستنقعات، طلعت من الأسفلت الديمقراطى» وتخضع ل «النفوذ اليهودى». فى آب ١٩٣٢ نشرت صحيفة «فولكيستر بيوباختر» لائحة بأسماء أولئك الذين كانوا يمثلون، فى رأيها تلك الثقافة «المنحطة» وهم جميعهم حظرت أعمالهم فيما بعد، ومن بين الأسماء الواردة فى اللائحة نجد: فوختفانغر، هوفمانشتال، هاسينكليفر كلاوس مان، مولفار، شتارنهايم تولر. فرفل، ويدكند، فردريك وولف. ستيفان تسفايغ، تسوكماير، أوجين أونيل، غالسورتى ، بيراندللو، روستان، برنارد شو، وستراندبرغ.

إضافة إلى بعض «الألمان المزعومين» من أمثال بريخت وليونارد فرانك دبليبفير، وأشخاص من أنصار السلم، مثل، كارل هويتمان، وفريتس فون أونروه.

لقد كان من الواضح أن بريخت فى طريقه لمواجهة صعوبات فى ممارسته لمهنته. فمسرحية «قديسة المسالخ جان» التى أذيعت من على الراديو فى نسخة مشوهة لم تجد مسرحًا يقدمها. ولقد سبق لنا أن قلنا بأن «الأم» طرحت معضلات خطيرة ذات بعد سياسى. أما «القرار» فقد لفتت انتباه البوليس الذى ترك لنا فى محفوظاته رأيه حول تلك المسرحية:

«إن هذه المسرحية الكورالية تخفى نفسها خلف تمويه خارجى. فهى من المفروض أن تجرى فى الصين. لكن محتواها يؤكد أنه يكفينا أن نستبدل «الصين» ب «ألمانيا» بحيث إن أحداث المسرحية بإمكانها أيضًا أن تجرى فى بلدنا.. والمسرحية تقول لنا كيف ينبغى على المرء أن يتصرف لكى يدخل أفكاره الثورية فى جهاز البوليس وفى المؤسسات العسكرية.. ففى المسرحية تستخدم كل الوسائل لضم أعضاء جدد للحزب، شرط ألا يكونوا منخرطين فى الجهاز الرسمى، ومن أجل تعليمهم ممارسة التحريض».

فى أرفورت منع تقديم المسرحية تطبيقًا لقوانين الرايخ وأقيمت دعوى على منظمى العرض تتهمهم بـ «التحريض على الخيانة العظمى».

لكن هذا كله لم ينه متاعب بريخت. فهو كان قد شرع، بالتعاون مع أرنست أوتوالد وهانس إيسلر، بإنجاز فيلم «كوهل فامبه» من إخراج سلاتان دودوف. وكوهل فامبه هى مدينة قصدير فى ضواحى برلين يعيش فيها العمال. بدأ الاشتغال على الفيلم فى العام ١٩٣١. وهو يروى المصاعب الاقتصادية والمعنوية التى تعيشها أسرة بروليتارية، هى أسرة بونيك فى زمن ملىء بالتضخم وبالبطالة. تطرد هذه العائلة من منزلها فتتجه للإقامة فى كوهل فامبه، يعجز الابن عن مقاومة كل تلك المصاعب فينتحر. أما الابنة فتتزوج من سائق يصبح فى الوسط النضالى لذلك الحى، حيث يصل الوعى الطبقى إلى مستوى عال، يصبح ثوريًا نشيطًا. كان أرنست بوش وهرتاتيل يؤديان الدورين الرئيسين، وكان يشارك فى العمل منظمات عمالية وفرق رياضية.

لم يكن مؤلفو الفيلم يسعون لإخفاء آرائهم. فالفيلم يعزو انتحار العامل الشاب إلى الإجراءات الاقتصادية التى تتخذها الحكومة. وهو يظهر عملية طرد العائلة، ويقدم تظاهرات رياضية شارك فيها ٣ آلاف متحمس. كذلك وصف الأسلوب الذى اتبعته الفتاة الحامل لكى تجهض. وأخيراً نشاهد فى أحد فصول الفيلم السلطات وهى تحرق البن البرازيلى لكى تمنع سعره من الانخفاض.

فى آذار ١٩٣٢ تدخلت الرقابة متذرعة بأن الفيلم يشكل «خطراً على أمن الدولة» ويقول محضر الاتهام «إن فى الفيلم مشاهد كثيرة تحض على مقاومة سلطة الدولة.. والفيلم فى مجمله يقف بالتضاد مع المصالح الحيوية للأمة. وهو كذلك يسفه النظام القضائى.. أما النداءات المتكررة للتضامن وللتحرك، فليست فى حقيقتها سوى دعوة إلى العنف وإلى التخريب. ونداءات التضامن نجدها فى طول الفيلم وعرضه، بحيث إنها تشكل الخيط الذى يربط الفيلم، وتصل إلى ذروتها على شكل دعوة لتغيير العالم».

ويروى أن الرئيس هندنبرغ نفسه قد استاء مما من شأنه أن يطرح على بساط البحث أحقية الدولة فى إصدار مراسيم الطوارئ، فى ذلك الفيلم. يومها ظهر بريخت ومعاونوه ومحام له أمام الرقيب لكى يجيبوا على ذلك الاتهام. ويقول بريخت فى روايته للحادثة إن الرقيب كان ناقداً أدبيًا حاد الذهن. فقد صرح بأن ما من إنسان من شأنه أن ينكر على مؤلف حقه فى تصوير انتحار ما، لكن هناك انتحار وانتحار. والانتحار فى الفيلم ليس «إنسانيًا بما فى الكفاية». فالمنتحر ليس كائنًا من لحم ودم بل هو نموذج إنسانى. ثم إن الفيلم يعطى انطباعًا بأن الدولة هى «المسئولة عن انتحار الشبان» لأنها تنكر عليهم العمل، وأخيراً تصل المسرحية إلى حد الاقتراح بأن على العمال أن يغيروا نظام الأشياء. ويتابع الرقيب: لا أيها السادة، أنتم لم تنجزوا عملا فنيـًا. ليس هذا عملا فنيًا. فأنتم لم تسعوا لإظهار فجائعية حالة خاصة. فلو فعلتم لما عارض أحد حقكم فى أن تفعلوا». عند ذلك تحولت الجلسة كلها إلى جلسة هزلية. إذ فجأة صرخ بريخت (وهو يضم أصابعه علامة القسم)، بأن شرفه كفنان قد

أهين، أما دودوف فقد طلب أن يستدعوا له طبيباً. ترى من هو ذاك، فى طول العالم وعرضه، الذى يمكنه أن يزعم بأنه قد ضمن وفهم نظرية التغريب أكثر من هذا الرقيب؟ استأنف الرقيب حديثه قائلا !«اعترفوا بأن الانتحار فى الفيلم يعطى الانطباع بأن ليس فيه ما هو تلقائى؛ فالحقيقة أن المتفرج لايرغب أبداً فى الحيلولة ضد هذا الانتحار، وهو ماكان سيستشعر نفسه مرغماً عليه لو كان فى الأمر صورة فنية إنسانية دافئة. إن الله وحده يعلم لماذا، لكن الممثل يتصرف كما لو أنه يعلم أحداً أفضل طريقة لتقشير خيارة!» لقد ذهل بريخت أمام هذا التفسير «لقد وجدنا صعوبة كبيرة فى تمرير فيلمنا. وفيما كنا نترك المبنى، لم نتمكن من إخفاء إعجابنا الشديد بذلك الرقيب المتبصر. فهو تمكن من التسلل إلى داخل نوايانا الفنية بحكمة تفوق حكمة أذكى نقادنا. وهو قدم لنا عرضاً موجزاً لمذهب الواقعية، لكن منظوراً إليه من وجهة نظر بوليسية بالطبع».

فى نهاية الأمر تمكن الفيلم من اجتياز عقبة الرقابة. ولقد حفل الفيلم بأغنيات جميلة جداً مثل «الربيع» و «أغنية الرياضة» و «التضامن». التى سوف تعرف شهرة عالمية والتى يختمها هذا السؤال «إذن من يملك الصباح». من يملك العالم؟» أما بالنسبة إلى «أغنية المشردين» فكان من شأنها هى أيضاً أن تزعج الرقيب «فكروا جيداً، ولا تتظاهروا بما ليس فيكم، لأن هذا أمر لايمكن أن يدوم إلى الأبد».

وإذا كان بإمكاننا أن نقول بأن مسرحيات بريخت فى تلك الآونة كانت تعكس مشاعر كاتبنا «العامة» فإن قصائده كانت تعكس ردود فعله الشخصية، الخاصة، لقد كان حزيناً بشكل خاص بسبب عجز الاشتراكيين والشيوعيين عن تشكيل جبهة موحدة ضد الفاشيين. ويروى فريتز سترنبرغ بأن بريخت قد اصطحبه فى العام ١٩٢٩ إلى اجتماع كبير نظمه الاشتراكيون وكان من المفروض أن يعرض فيه خطيب شيوعى موقف حزبه. يومها شق الاثنان طريقهما وسط ألوف النساء والرجال الذين كانوا ينتظرون فى الخارج فى الشارع دون أن يتمكنوا من الدخول. وهما إذا استمعا إلى مناقشات أولئك العمال تأثرا عميقاً بالقوة والثقة اللتين استخلصاها من تلك المناقشات.

يومها لم يجرؤ أى نازٍ على الظهور. ويلاحظ بريخت أن مظاهر العداوة المتبادلة التى كانت تملأ صفحات جريدة «روت فاهنه» الشيوعية وصحيفة «فورفورتس» الاشتراكية لم تكن ظاهرة فى تلك الأمسية. ويقول سترنبرغ إن بريخت «استنتج ساعتئذ أن قيام الجبهة الموحدة كان ضرورياً».

غير أن عناد الفريقين وعماهما جعلاه يصرخ، فى تموز ١٩٣٢ عشية المؤتمر حول «الجبهة الموحدة» تلك الصرخة الشعرية التى وجهها إلى الاشتراكيين - الديمقراطيين «أيها الرفاق، افهموا إذن منذ الآن أن أطروحة «أهون الشرين» التى جعلتكم بين عام وعام بعيدين عن كل النضال، ستعنى عاجلا أنكم ستتهاونون مع النازية».

وهو يبدى أسفه لكون الاشتراكيين قد رفضوا حتى الآن التصدى للتحدى النازى والقتال إلى جانب الشيوعيين.

لقد كان يعرف مقدار قوة القوى العمالية حين تكون موحدة. وهو كان قد رأى تلك القوى تتظاهر سوية خلال تظاهرة جمعت ألوف الأشخاص الذين كانوا يحتجون ضد اغتيال النازيين لعضوين اشتراكيين - ديمقراطيين فى مجلس «الرايخ بانر» فى السابع من كانون الثانى ١٩٣١

وثمة قصائد أخرى من تلك المرحلة تمس موضوعاً بالغ الأهمية أيضاً إلى جانب كونه مؤثراً وحنوناً: موضوع البطولة فى الداخل، الذى كان دائماً عزيزاً على قلب بريخت، بالتعارض مع البطولة فى الحرب. ففى «أغانى المهد» مثلا، نسمع أماً تحدث طفلها على هذا النحو:

«حين كنت أحملك فى جسدى، لم يكن الأمر مناسباً لنا جميعاً، وغالباً ماكنت أقول فى نفسى: هاهو يأتى إلى عالم شرير/ وآليت على نفسى أن أسهر لكى لا يزداد سوء الأمور: والآن ساعدنا، وأنت ترضع حليب ثديى، لكى يصبح العالم عالما أفضل».

فليفخر الآخرون بغزواتهم العسكرية، بانتصاراتهم وبجيوشهم، أما هى فإن المعارك التى تخوضها يوماً بعد يوم لاتقل بطولة!

«خبز وحليب، إنها انتصارات! غرفة دافئة، معركة مظفرة!».

إنها تنشئ للمستقبل نوعًا آخر من المحاربين!

وفى قصيدة أخرى له، يتحدث بريخت عن «التلامذة الفقراء، الذين يأتون من الضواحى» بكنزاتهم الضيقة، كانوا يصلون كل صباح متأخرين لأنه كان عليهم أن يشتروا قبل ذلك الحوائج لأهلهم، أو يعملوا ليكسبوا شيئًا من النقود، أما أساتذتهم الذين كانوا يحتقرونهم، فكانوا يعلمونهم كيف يلعقون أحذيتهم وينظرون إلى أمهاتهم من عل، كانوا يعدونهم لوظائف وضيعة.

«كانت وظائف تلامذة الضواحى الصغيرة، وظائف مدفونة. ومكاتبهم لم تكن فيها مقاعد. وآفاق مستقبلهم كانت هلامية. فما فائدة أن يدرسوا قواعد اليونانية ومعارك قيصر، معادلة الكبريت والرقم الذهبى للدائرة؟ ففى مسالخ الفلاندر التى كانوا يعدون للعمل فيها، لم يكونوا بحاجة إلا لشىء من الكلس الحار».

ومن بين القصائد التى تعود إلى تلك المرحلة قصيدة «الجنود الثلاثة» التى نشرت فى المقالات فى العام ١٩٣٢ وكانت الأكثر قوة والأكثر تأثيرًا بين قصائد بريخت. ولقد أضاف إليها جورج غروس رسومًا تحريضية ومرة. تتألف القصيدة من ١٤ مقطعًا وهى تروى مسيرة الجنود الثلاثة – جوع، وحادث وسعال – الذين يتركون الجيش عند نهاية الحرب ويتنقلون فى عدد من المدن حيث يلتقون بفقراء وأطفال ورجال كنيسة. وهم يشاهدون كيف تسحق كميات كبيرة من القمح فى الوقت الذى تنتشر فيه المجاعة. كذلك يشهدون محاكمة مزيفة لأحد العمال. ويلاحظون أن ثمة غازات خانقة تنتج. ويجرون حوارًا مع الله نفسه، ويراقبون الصراع الطبقى وأخيرًا يصلون إلى موسكو. لقد أثار اشمئزازهم مارأوه فى ألمانيا ولاسيما السلبية التى بها يرضى الفقراء والمسحوقون بمصيرهم، كما أثار استياءهم قساوة قلب عدد كبير من رجال الدين فى مواجهة البؤس، وعجز الله، وأخيرًا واقع أنهم هم أنفسهم اعتبروا، كوارث طبيعية لا يمكن النضال ضدها، وأنهم ارتكبوا سلسلة من الفظائع، وأخيرًا حين يصلون إلى موسكو يكتشفون أن الشعب هناك لا يترك أى قوة خارجة عنه تقوده.

عند ذلك يضحك الجنود الثلاثة للمرة الأولى ويقولون إنهم قوم أذكياء، يلصقوننا بالحائط وينتهي كل شيء». وهو مايحصل بالفعل. إن بريخت يشتعل غضبًا ليس فقط ضد أولئك الذين يسببون كل المساوئ، بل ضد أولئك الذين يحتملونها أيضًا. إن ضميره الغاضب هو الذي يعبر عنه بأصوات الجنود الثلاثة. ولقد قرر أولئك أنهم «من الآن وصاعدًا سوف يسحقون كل أولئك الذين يتركون الرياح تحركهم. كان هناك الكثيرون ممن لم يكونوا يجرؤون على أن ينبسوا ببنت شفة، أولئك الذين كانوا يقولون «آمين» وشكرًا. ينبغي تصفيتهم جميعًا لكي نعثر على ذواتنا أخيرًا فوق الأرض».

إن واحدًا من مقاطع القصيدة الأكثر مرارة هو ذلك المقطع الذي يصف لقاء الجنود بالله، في مؤتمر يحضره أشخاص أثرياء. فالسيد الآلة حين يلاحظ أنه من «المستحيل» تغيير العالم، يقبل بجعل البؤس «غير مرئي». عند ذلك يصبح الجنود شفافين بحيث لايتمكن أحد بعد ذلك من رؤية **الجوع والحادث والسعال**. يقينًا إننا نظل ندرك دائمًا أن الظلم يخيم فوق الأرض، وأن الناس يستغلون ويعذبون. لكننا نرى النتائج لا الأسباب، وأخيرًا إذ يفقد الله نفسه كل سلطة على معاونيه الذين يحكمون الأرض، وإذ ينسى محتوى كتابه الخاص، يترك السماء ويدور حول نفسه. هو أيضًا يجب إلصاقه بالجدار وإهلاكه. ثم ما إن يموت الله، حتى يصبح اللامرئي مرئيًا، وينكشف الصراع الطبقي.

ومن بين القصائد الأخرى ذات الطبيعة السجالية أو السياسية أو الشخصية، هناك قصائد تهاجم على سبيل المثال، أخطاء جمهورية فيمار، وعدم تبصرها، والخيانة التي تقترفها حين تسلم الشعب لزعماء أكثر خطر منها:

«وبعد فترة يسيرة سمعتهم يقولون بأن كل شيء عاد لسيرته الطبيعية. فإذا ماتحملنا شرًا قليلا سوف نهدى شرًا أكبر. لقد التهمنا الخوري بروننغ تفاديًا لكيلا يصبح الدور لبابن. والتهمنا اليونكر بابن، لكيلا يصبح الدور دور شليخر».

بعد ذلك يأتي دور هندنبرغ، ثم دور «دهان الأبنية»(*).

(*) يعني هتلر، الذي كان في صباه دهانًا للبنايات.

وهناك «أغنية الموافقة على العالم» لسنا جريئين بما فيه الكفاية ودائمًا نعثر على سبب يبرر تركنا لأنفسنا نجرى مع التيار. فحين ترى «إصبعًا مدمى» تقول بسرعة: يعجبنى هذا العالم ونبارك هؤلاء السادة الذين لايمكننا إفسادهم إلى درجة أن نراهم يحترمون القوانين، ويقولون الحق، ويكونون بالتالى غير قابلين لأى إفساد! وبريخت حين يترك نفسه عرضة للغضب على هذا النحو يبدو أحيانًا ظالما كما هو حاله إزاء توماس مان، الذى يصفه فى خانة أولئك «المقودين» الذين يفكرون.

«ينشر الشاعر جيله السحرى. وما يقوله فيه (فى سبيل المال)، يقال بشكل جيد. أما إذا صمت (مقابل لاشىء)، فالأمر حقيقى أيضًا. أقول إنه أعمى وليس فاسدًا».

(ترى هل نسى بريخت أن توماس مان كان قد نشر فى العام ١٩٣٠ قصة المعادية للفاشية «ماريو والساحر») أما كل أولئك الذين كانوا يشبهونه فقد صنفهم فى خانة «الناس الطيبين» الذين لم يفعلوا شيئًا ولايفعلون أى شىء:

«حسنًا ولكن الأم؟ أنت لست إنسانًا مرتشيًا، لكن البارود الذى يهبط فوق بيتك ليس مرتشيًا كذلك/ إن ماقلته مرة، لاترجع عنه لكن ماالذى قلته؟ نواياك طيبة تقول رأيك. لكن أى رأى/ إذن اسمع: إننا نعلم أنك عدونا. ولهذا سنلصقك بالجدار. لكن بالنظر إلى مزاياك وقيمتك، سنلصقك بجدار جيد. وسنرميك برصاصات جيدة تقذفها بنادق جيدة، وسندفنك تحت كومة جيدة من التراب الجيد».

كان بريخت يشاهد عددًا كبيرًا من معارفه يتحولون إلى الهتلرية (هل تراه كان يفكر بصديقه القديم أرنولت برونن) وكان يقول لهم أن يرحلوا، وأن يبحثوا عن ملجأ لهم فى صفوف الأعداء «لكى نصبح أخيرًا وحدنا، نحن معشر الناس الذين لايمكننا الرحيل».

أما القساوة التى كان يملأ بها فى الماضى أغنياته العدمية، فها هو الآن يوجهها ضد هتلر. وعلى هذا النحو يصبح النشيد التقليدى الذى يقول:

«فلنشكر الله وأعماله الطيبة من قلبنا وفمنا وأيدينا» يصبح لدى بريخت نشيد تهكمى يمجد الفوهرر:

«فليكن الله مباركًا؛ لقد أعطانا هتلر الذى جعل ألمانيا كلها ركامًا. فهو حول الملح إلى سكر، والسكر إلى ملح. ومن تشقق الجدار صنع جدارًا جديدًا طازجًا تمامًا».

أما النشيد اللوثرى الشهير «حصن هو الهنا» فيصبح بقلمه «رأسه الكبير كان سندنا، دفاعنا الوثيق» ضد الشيوعية بالطبع.

معظم هذه القصائد لم تنشر فى هذه الأونة، لكنها وصلت إلى ألمانيا بطرق سرية خلال وجود بريخت فى المنفى. وبين العام ١٩٣٢ و ١٩٣٣ اشتغل بريخت كذلك على ملهاة مضادة للهتلرية هى «رءوس مدورة ورءوس مدببة». أما الزلزال الذى اعتقد لوهلة أن بالإمكان مقاومته، والذى كانت مقاومته ممكنة بالفعل، فكان فى طريقه للانقضاض على ألمانيا. ففى يوم ٢٧ شباط ١٩٣٣ كان الصحافى لودفيغ ماركوزه جالسًا فى مقهى «كورفور شندام» فى برلين مع الكاتبين جوزيف روث وأرنست فايس صين - كما يروى - «اقترب النادل من طاولتنا وقال «الرايخستاغ يحترق».. هرعت إلى الهاتف وتحدثت مع صديق لى هو رئيس تحرير أحد الصحف، وصرخت الرايخستاغ يحترق من فعل هذا؟ ومن الطاولتين اللتين كنت واقفًا بينهما أتانى جوابان مختلفان «إنهم النازيون» و «إنهم الشيوعيون» وبشكل عام كانت الأجوبة تسبق الأسئلة قليلا، حزمت حقائبى وفى اليوم التالى كان أوستزكى وموهسام وعدد من أصدقائى الآخرين قد اعتقلوا».

أما برتولت بريخت فكان من بين أولئك الذين هربوا يوم ٢٨ شباط. وفى العاشر من أيار أحرقت كتبه، مع كتب عدد كبير من الكتاب الألمان والأجانب.

القسم الثانى

المنفى

(١٩٣٣ - ١٩٤٨)

- ١ -

الشاعر يتحدث من المنفى

إن تاريخ الليبرالية الألمانية فى القرن التاسع عشر هو تاريخ المنفى. يشهد على هذا هاينى وماركس ولودفيغ بورنه، والشاعر فرابليغرات، وكذلك كل أولئك الذين هربوا من ألمانيا بعد العام ١٨٤٨ لاجئين إلى أميركا بحثًا عن الحرية.

أما تاريخ الليبرالية الألمانية فى القرن العشرين فهو تاريخ المنفى لكنه كذلك تاريخ الاغتيال والانتحار.

ففى الأيام التى تلت شباط ١٩٣٣ كان مصير كل أولئك الذين بقوا فى ألمانيا فى ظل النظام الهتلرى، إما لأنهم مثل أوسيتزى وموهسام، رفضوا الرحيل، وإما مثل الكثيرين من الآخرين لأنهم لم يتمكنوا من الرحيل كان مصيرهم أن ألقى بهم فى السجن وعذبوا أو اغتيلوا. فعلى لائحة الاستشهاد الطويلة هناك أسماء رجال ونساء مشهورين، وألوف من الآخرين الأقل شهرة. إلى هذا، نجد أن أولئك الذين واتتهم فرصة الرحيل لم يتمكنوا جميعًا من تحمل مساوئ الإقلاع والمنفى. فانتحر الكثيرون ومنهم فالتر بنجامين الذى كان واحداً من النقاد الأدبيين الأكثر حذقًا فى تلك الآونة، وفالتر هاسنكليفر، وستيفان تسفايغ، وكورت توشولسكى، وكلاوس مان، وأرنست تولر.

أما بالنسبة إلى المنفيين الآخرين، فكان الأمر يقوم فى البقاء على قيد الحياة. فسريعًا مثل هب الريح كان الرعب يلاحقهم من بلد إلى بلد ومن مدينة إلى أخرى.

وأحيانًا كانت كل الدروب تسد فى وجوههم. وأحيانًا كان العدو يقترب بشكل بالغ الخطر. وفى الخارج كان الاستقبال متنوعًا. أحيانًا حذرًا معاديًا وباردًا. وأحيانًا حارًا. أما الافتقار إلى المال وحاجز اللغة فأصبحا فى أغلب الأحيان عقبات لايمكن اجتيازها. أما ذكرى أولئك الذين تركوهم وراء هم فلم تكن تساهم أبدًا فى تهدئة الخواطر أو الضمير. بأكثر من معنى كان بريخت واحدًا من الذين كان طالعهم حسنًا، إذ اصطحب معه عائلته، زوجته هيلينا فايغل وطفليه ستيفان وبربارا. وهذه الأخيرة كانت قد اضطرت لمغادرة البلد عن طريق التهريب بعد رحيل الآخرين. وكان لبريخت فى الخارج، لحسن حظه، أصدقاء كرام ومتفهمون. ولم يكن بريخت جشعًا على أى حال، فهو لم يطلب أكثر مما كان يمتلك فى الماضى بل وكان فى وسعه الاكتفاء بما هو أقل.

فى البداية أعتقد بأن سفره خارج ألمانيا لن يدوم زمنًا طويلاً. ويقال بأنه قد وجه هذه النصيحة إلى لاجئ آخر هو أرنولد تسفايغ «لاترتحل بعيدًا. فإننا عائدون خلال خمس سنوات». ترى كيف كان له أن يعتقد، بل كيف كان رأيه أن يعتقد بأن تلك السنوات الخمس ستصبح ١٥، وأن البعض لن يعود أبدًا.

قادته طريق المنفى إلى براغ، ففيينا فزوريخ. فى زوريخ التقى آنا سيغرز، وهانيريش مان وفالتر بنجامين، وكورت كلابر وزوجته. كان كلابر هو رئيس التحرير السابق للمجلة الراديكالية «داى لينكسكورفه» ولقد دعى بريخت وعائلته إلى اللحاق به إلى منطقة تسين السويسرية، فى كارونه كانت تلك السفرة فترة استراحة جميلة وسط ظلمة لذيذة، قراءة الصحف عند الصباح، الهدوء المؤقت وذاك الذى كان الأكثر أهمية بالنسبة إلى بريخت، المناقشات والأحاديث التى لم يكن بوسعه أن يعيش بدونها. وهو تذكر حتى فى العام ١٩٥٦ حين كان على سرير الموت تلك الأيام التى قضاها فى كارونه، وكتب إلى كلابر قائلا «ياللذكرى الدافئة التى احتفظ بها عن كارونه وعن صباحاتها التى كنا نمضيها سويًا، فى الخارج، نقرأ الصحف».

غير أن كارونه لم تكن سوى مرحلة، مثلها فى هذا مثل ساناري – سور – مار فى وسط فرنسا حيث التقى بعدد من الكتاب والمثقفين الألمان الذين كانوا قد اجتمعوا

هناك للتساؤل حول مستقبل ألمانيا (وحول مستقبلهم هم أيضاً في الوقت نفسه) وكذلك حول ماضيها. لقد كان من سوء حظ الكثيرين منهم أن أنهوا حياتهم في معسكرات الاعتقال الفرنسية. لكنهم الآن كانوا يتساءلون: ترى كم من الوقت سوف يدوم ذلك «الطاعون الأسمر»؟ وكم من الوقت سيتوجب عليهم أن يبقوا في المنفى؟ وماالذي يمكن للكاتب والفنان والمفكر أن يفعله للتعجيل بسقوط هتلر والنازية؟

إثر ذلك توجه بريخت إلى باريس. وخلال صيف ١٩٣٣ قدم الباليه الذي كتبه على موسيقى كورت فايل بعنوان «الخطايا السبع الرئيسية للبرجوازيين الصغار» قدم على الخشبة عن طريق فرقة «باليه ١٩٣٣» حيث أدت الرقص تيلي لوش، وأدت الغناء لوت لينيا، وأنجز الديكورات كاسبار نيهير (وبريخت لن يرى نيهير بعد ذلك لسنوات طويلة). فشل الباليه في باريس كما فشل بعد ذلك في لندن وكوبنهاغن وكانت تلك هي آخر مسرحية تكتب بالتعاون بين بريخت وفايل.

كما في كل مكان آخر حافظ بريخت في باريس أيضاً على ملابسه الغريبة. فظل على الدوام يعتمر قبعته الغارقة حتى حاجبيه، وحذاؤه صار أكثر اهتراء منه في أي وقت مضى. لم يكن بريخت قد تغير قط، وحين كان يناقش حول المادية الديالكتيكية، ظل على الدوام غير قابل لأي إغراء نسائي له. ويروي صديقه كلابر أنه قد اكتشف ذات يوم وبشكل مفاجئ، شكله البائس حين كان ينظر في مرآة كبيرة وسط غرفة استقبال بالغة الضخامة.

كيف كان وضعه النفسي حقاً في تلك المرحلة؟ في قصيدة طويلة عنوانها «عن الزمن الذي كنت فيه ثرياً» يصف بريخت المنزل الذي كان قد اشتراه في ألمانيا بالمال الذي جمعه من عمله، ويصف حديقته، والسرور الذي كان يشعر به حين يدخله، واللذة التي كان يحسها حين يلمس الأشياء التي كانت تخصه «لسبعة أسابيع من حياتي، كنت غنياً».

كان يعرف كيف يقدر الأشياء الجيدة حق قدرها حين كان يمتلكها. والآن؟

لقد عرضت عليه الروائية الدانمركية كارين ميكائيلس أن تعثر له على منزل في بلدها، فقبل. إذ إنه في الدانمارك سيكون قريبًا من ألمانيا، وسيمكنه أن يظل على علم بما يحدث فيها عبر محادثة اللاجئين الذين كانوا يعبرون الحدود جماعات جماعات. هناك كان بإمكانه أن ينتظر وأن يأمل (ولنذكر هنا أن الدانمرك وقفت خلال الحرب موقفًا بطوليًا، وأنها كانت واحدة من البلدان التي بذلت جهودًا كبيرة من أجل اللاجئين، بإيوائهم ومساعدتهم على الهرب أمام الزحف النازي).

لفترة من الوقت عاش بريخت وعائلته في المنزل الصغير الذي تملكه كارين ميكائيلس في جزيرة ثورو. وبعد ذلك توجهوا للإقامة في جزيرة فوتن المجاورة بالقرب من سكوفسبو سترند وسفند بورغ. «هناك أصبح بيت بريخت مكان لقاء كل الكتاب اللاجئين»، أما بريخت نفسه فقد انكب على العمل داخل إسطبل طلي بالكلس الأبيض، وعلى طاولة طويلة ملئت بالأوراق والأدوات المختلفة.

كتب بريخت إلى كلاير يقول «إنني سعيد لتركي باريس. صحيح أن هذا المكان ليس أكثر تسلية، لكن هنا ثمة وقت للعمل، والراديو يشتغل كل مساء بحيث تم إيجاد الاتصال مع العالم. ومع هذا اشتاق كثيراً إلى المناقشات».

لكنه لم يكن في ملجأ نهائي من المضايقات. فالشرطة كانت تراقب اللاجئين عن كثب. ورئيس الشرطة في كوبنهاغن كان على اتصال دائم بزميله في برلين. لكن إزاء كل المحاولات التي بذلها النازيون لإجبار الحكومة الدانماركية على تسليمها اللاجئين السياسيين، ولاسيما بريخت، كانت السلطات ترد برفض حازم. فالحال أن الغالبية العظمى من الشعب الدانماركي، ناهيك عن الحكومة، كانت تدعم النضال المعادي للفاشية بشجاعة وصلابة مثيرتين للإعجاب.

ذات يوم كتب فوختفانغر «إذا كان المنفى قد سحق بعض الناس، وإذا كان قد جعلهم بائسين وخبثاء، فإنه في الوقت نفسه صلب من عزيمة الآخرين وجعلهم أكبر حجماً».

والواقع أنه على خلاف بعض المنفيين الذين فقدوا شجاعتهم ووصلوا إلى حد الانتحار، كانت تجارب تلك السنوات بالنسبة إلى بريخت وإلى توماس مان وهانيرش مان وعدد من الآخرين، تجارب مثمرة ومشددة للعزائم. ومنها اكتسب بريخت قوة معنوية كما اكتسب مزيداً من الموهبة. ففى المنفى كتب صاحبنا أعماله الأكثر جمالا والأكثر غنى.

إلى جانب مصادره الداخلية، كان بريخت يجد دعماً لعزيمته فى القناعة بأن النصر سيتحقق ذات يوم، وبأنه سيكون نصراً تفرضه الإرادة الشعبية. وهكذا اجتمعت تربيته السياسية، وإيمانه العميق (وطوباويته إذا شئنا)، وإنسانيته، اجتمعت لتعطيه قوة خلال تلك السنوات حين كان من السهل جداً على أى كان أن يسقط ضحية التشاؤم والكآبة واليأس.

ليس معنى هذا أن بريخت كان على الدوام فى ملجأ من الحزن والشك والمرارة، لكنه كان يمتلك ميزة ثمينة، روح المرح. لكن ليس ذلك المرح العابث الذى كان يلجأ إليه الناس العاطفيون، بل المرح الحاد والمتبصر والواقعى الذى يمتلكه، عادة، الإنسان الذى ينظر إلى البعيد. لقد كان هذا المرح بالنسبة إليه ترياقاً قوياً ضد الانهيار. فهو كان يعلم أنه بإزاء وضع مأساوى (هو أكثر الأوضاع التى عرفها العالم مأساوية)، لكنه كان يرفض الاعتقاد بأن الفجيعة هى المصير الأخير والعبء الحتمى الذى يحمله الإنسان.

المنفى مؤلم للجميع، وهو بالنسبة إلى الكاتب تجربة بالغة المرارة، فالكاتب على عكس الموسيقى والرسام والراقص، سجين داخل حدود اللغة، بمعنى أنه بعيد عن مواطنيه - عن قرائه - يتكلم فى الفراغ، إن جاز لنا القول، فإذا كان يتمتع بسمعة عالمية، يمكن لأعماله أن تترجم وأن يفلت هو بالتالى من كابوس الصمت. لكن إذا كان الكاتب كاتباً مسرحياً، يكون بحاجة إلى مسرح وإلى ممثلين وإلى مخرج. كان بريخت يمارس مهنته منذ زمن كان من الطول بحيث كفاه لكى يعلم بأن مسرحياته، تلك التى كان قد كتبها، والأخرى التى سوف يكتبها، لن تمثل بشكل ملائم قبل سنوات.

لكنه كان يعلم جيداً أن عليه في الوقت الحاضر، أن يستخدم ما أتيح له. فلم يكن أبداً بالأمر المجاني استخدامه في الماضي لممثلين ولفرق غير المحترفين. فتلك الوحدات العاملة كانت موجودة في الدانمارك كما في أي مكان آخر. وعلى هذا النحو سوف يعمد، وهيلينا فايغل، إلى استخدام الإمكانات المتاحة لهما.

أمام عينيه. وعلى جدار منزله الجديد، كان قد خط هذه الكلمات «إن الحقيقة ملموسة». وفي الوقت الحاضر هاهو مستعد لبذل جهده من أجل نقل هذه الحقيقة إلى العالم، وإلى مواطنيه الذين بقوا في ألمانيا إن أمكن.

والصعوبات التي كانت تنتظره لم تكن مجهولة لديه. وهو كذلك لم يكن قد تحرر من كل هم يتعلق بعيشه وبعيش عائلته. فأمامه على الدوام يمثل خطر اضطراره للهرب. فهتلر والنازيون لم ينسوا بعد قصيدته «حكاية الجندي الميت» ولا أعماله الأخرى المعادية للفاشية. وفيما كان يتأمل، وهو جالس إلى طاولته، مياه سفندبورغ الهادئة، والمنازل التي طليت بالكلس الأبيض. لاحظ أن لأحد تلك المنازل «ثلاثة مخارج». وأنه لأمر جيد بالنسبة لذاك الذي يناضل ضد الظلم والذي قد تأتي الشرطة في أية ساعة لأخذه».

وهو في جلسته تلك أتى وبشيء من الحنين على ذكر السلم الظاهر الذي كان يخيم على مدينته أوغسبورغ، الهدوء في العشبات، ورنين جرس كنيسة الأورسولين، والعمال الجالسون في الخارج أو المنحنون على النافذة، والجيران الذين تحسباً للجليد غطوا أشجار الخوخ المزروعة قرب الجدران بالقماش الأبيض.

لكن بريخت لم يكن بالإنسان الذي يغرق في مثل تلك الأفكار. كان يقول «التعليم من دون تلامذة، والكتابة من دون مجد أمر صعب». وكان يتذكر اللذة التي كان يستشعرها في الماضي حين يحمل الصفحات المكتوبة حديثاً إلى عامل الطباعة الذي ينتظره، ومن ثم «يعبر همسات السوق» حيث كانت تباع الأشياء وتشترى، وحيث كان هو أيضاً يبيع «عبارات» من دون قراء ومن دون نقاد، كيف للكاتب أن يعرف ما إذا كانت الأشياء التي يكتبها صحيحة أو مخطئة؟ وكيف له أن يستفيد من أخطاء الماضي أو من أخطاء الآخرين؟ فـ «القبر وحده هو الذي لن يعلمني شيئاً».

كانت كل هذه المشاعر تنعكس فى قصائد تلك المرحلة، ومعظمها لن ير النـــور قبل بضعة أعوام. أحيانًا كان هناك النضال المقلق ضد اليأس:

«سألنى ابنى الصغير: هل على أن أدرس الرياضيـــات/ فكـرت أن أجيبــه: ما الفائدة، فقطعتا خبز هما أكثر من قطعة واحدة، وهذا أمر سوف تتعلمه دون دراسة؟ سألنى ابنـــى الصغير: هل على أن أتعلم الفرنسية؟/ فكرت أن أجيبـــه: ماالفائدة، فهـذا البلـد، فرنسا بات على وشـــك السقــوط. فلن يكون عليك إلا أن تحك بطنـك بيدك ثم زمجر، وسيفهمونك/ سألنى ابنى الصغير: التاريخ، هل على أن أتعلمه؟/ فكرت أن أجيبه: ما الفائدة، تعلم كيف تدخـــل رأسك فى الرمال فربما بهذا تبقى على قيد الحياة./ لكنى قلت: تعلم الرياضيات، تعلم الفرنسية، تعلم التاريخ!».

وفى البداية كان يقول لنفسه:

«لاتدق مسمارًا فى الحائط/ ارم سترتك على المقعد/ لماذا تتحسب لأربعة أيام؟/ ففى غد ستعود».

وذلك لأنه كان يعتقد بأن الحواجز المتهالكة التى تفصله عن وطنه سوف تتهاوى مثلما يتفتت الكلس فوق جسر البيت. لكن بريخت بعد تفكير دق المسمار فى الحائط على أى حال. فهو لن يستطيع الرحيل قبل زمن. لكن ماذا عن عمله؟

«انظر فى زاوية الحديقة شجرة الكستناء الصغيرة التى حملت إليها دلوًا ثقيلاً مليئًا بالماء!».

لقد انضم بريخت إلى خانة كبار منقبى التاريخ: أوفيد، بوتشولبى، توفور، فيون، دانته، وهاينى، وهو فى واحدة من قصائده يقوم بزيارة وهمية إلى كتاب الماضى الكبار هؤلاء، فيعمد كل منهم إلى إسداء نصيحة إليه، جدية أو غريبة. لكن فجأة من زاوية مظلمة، يرتفع صوت يسأله: «وأنت هل يحفظ الناس أشعارك غيبًا؟ وأولئك الذين يعرفون الأشعار هل هم واثقون من إفلاتهم من الاضطهاد؟» وفى الصمت الذى يلى هذه الكلمـــات، يشـــرح دانته لبريخت «هؤلاء هم المنسيون، لقد أعدمت أجسادهم وكذلك أعمالهم»، عند ذاك يشحب لون القادم الجديد.

مثل عدد كبير من اللاجئين الآخرين، بقى بريخت أقرب مايمكن من الحدود «فى انتظار يوم العودة، راصداً أقل تغير فى الجانب الآخر، ممطراً أسئلته على كل قادم جديد». والصيحات التى كانت تطلع من معسكراتهم، كانت تبلغ أذنه «ونحن نشبه شائعات الجريمة التى تتمكن من اجتياز الحدود. كل واحد منا يسير، بحذائه الممزق، وسط الزحام، يفضح العار الذى يملأ الآن أرضنا».

كان بريخت قد حمل معه بعض حوائجه، جرابته العسكرية مليئة بالمخطوطات وحوائج التدخين والمنافض، واليافطة الصينية التى تمثل الإنسان الشكاك، والأقنعة والشيء الذى لم يكن أقل أهمية: الراديو الصغير مع ستة مصابيح للتبديل. وفى كل صباح كان ينصت إلى هذا الراديو وهو يعلن تفاصيل انتصار أعدائه، وكان يتوسل إلى الراديو قائلا: «عدنى بألا تصير أخرس فجأة».

كانت المناظر الطبيعية التى تحيط به جميلة، لكن لم يكن فى وسعه أن يرى سوى سمائها المشوهة. فالخفة، والطيش كانا فى ناظريه خطيئتين مميتتين.

«إن مقطعًا فى قصيدتى يعطينى انطباعًا فريداً من نوعه/ ففى داخلى يتجابه الانسحار أمام مرأى شجرة التفاح المزهرة، والرعب الذى يتآكلنى أمام خطابات دهان البنايات/ لكن الرعب وحده هو مايدفعنى للكتابة».

كانت تنتابه الكوابيس أحياناً. ذات ليلة حلم أنه فى مدينة وأنه يقرأ فى الشوارع كتابات باللغة الألمانية، استيقظ فجأة والعرق يتصبب منه ثم إذا نظر من النافذة ورأى المكان، أدرك بارتياح أنه لا يزال خارج ألمانيا. كان الفلاحون المتطيرون، يؤمنون أن نعيق البوم نذير بالموت. وبريخت كان يسمع البوم يصرخ فى ليالى الربيع. لكنه وهو الذى يعرف كيف يقول حقيقة أولئك الذين يهيمنون، لم يكن بحاجة إلى عصفور الموت لكى ينذره.

كان يحس بالشفقة إزاء أولئك الذين ضعفوا وهربوا، وهو يبكى فقدان إنسان «ذى قيمة هجر قضية خيرة من أجل قضية شريرة»، وهو بالتناقض مع هذا يذكر نادرة

حدثت خلال الحرب العالمية الأولى: كان جندى إيطالى قد كتب على جدران سجنه «يعيش لينين» ولما لم يتمكن أحد من محوها قال الجندى «إذا شئتم التخلص منها اعدموا الجدار».

للمحبطين، وللبائسين المتسائلين «على من نتكل؟» كان يقول «لا تتلكوا على أحد غيركم!».

وكان يعترف بفخر أنه قد «طرد عن حق». «لقد ترعرعت ابنًا لعائلة» هذا ماكتبه فى واحدة من أقوى قصائده. أجل فلقد ربى أهله خائنًا بينهم، خائنًا أبلغ أسرارهم للعدو، وترجم لاتينية القساوسة الذين كانوا يدفعون «إلى اللغة العامية». ولهذا السبب ناله الحرم. وأطلقت ضده دعوى تقول بأنه «متهم بأدنأ الأفكار: أفكار الناس الخسيسيين». غير أن أولئك الذين لايملكون شيئًا يعرفونه ويأوونه قائلين «لقد طردوك عن حق. حسب ما قرأنا».

وكان بريخت أقل تهاونًا بكثير مع أولئك الذين كان يعتقد أنهم قد خانوه وخانوا قضيته. فقارئه القديم كارل كراوس، الناقد النمساوى الكبير، الذى كان قد دافع عنه بصلابة فى صحيفة «داى فاكل» والذى كان قدره حق قدره بالمقابل، هاهو قد صمت فى مواجهة الرعب النازى. كان الصمت إدانة. وبريخت فهم هذا وكتب:

«حين يعتذر الإنسان الفصيح لأنه فقد صوته، يظهر الصمت على المنصة ينتزع الغطاء الذى يخفيه ويصرخ: إننى شاهد».

لكن، حتى قبل أن تصل هذه القصيدة إلى من هى موجهة إليه، تكلم كراوس. تكلم مؤيداً المستشار دوالفيس والأمير فون شتارمبرغ، وضد الاشتراكيين - الديمقراطيين إذ كانوا ضحايا انقلاب ١٩٣٤ فهزموا وذبحوا. تكلم كراوس ليندد بالألمان الذين هجروا وطنهم. عندئذ أمسك بريخت بقلمه وكتب:

«لقد شهد ضد أولئك الذين أسكتوا/ وأدان الذين قتلوا/ مجد القتلة وأدان المقتولين/ ياله من عصر، يرجفكم خوفًا، هذا الذى يصبح فيه الإنسان الشجاع،

إن كان مقيمًا فى جهله، عاجزًا عن انتظار الوقت القصير الضرورى لتمجيد أعماله الصالحة».

لقد كانت تلك الخيانة جرحًا مؤلما لبريخت لأن كارل كراوس كان ما يزال حتى العام ١٩٣٣ يقول عن بريخت، وهو يعرف جيدًا آراءه السياسية «إنه يضع فى جيبه معظم الكتاب الألمان المعاصرين». وبريخت لم يكن قد نسى التمارين المسرحية التى كان كراوس يحضرها فى برلين، والمناقشات التى كانوا يخوضونها، هم والآخرون، حول قضايا المسرح.

مقابل هذا لم تكن قضية ستيفان جورج، الذى دعاه هتلر للدخول فى أكاديميته، لم تكن قد أثارت شجن بريخت، فهو كان ينظر، بنفاد صبر، اللحظة التى سيضطر فيها هذا «المتكلم الجميل» أخيرًا إلى إنجاز عمل نافع ولو لمرة وحيدة فى حياته، الضغط على زناد بندقية على سبيل المثال.

وبتعابير أكثر قسوة أيضًا كتب بريخت إلى رفيقه السابق، الممثل هاتيرش جورج، الذى أصبح رجعيًا، طالبًا إليه أن يتدخل لصالح ممثل آخر هو هانس أوتو الذى كان بريخت قد علم أنه اعتقل وعذب. وفيما بعد اغتال النازيون أوتو:

«يبدو أنه لايمكن الظن بأن لديك أدنى اعتراض على النظام الراهن. لقد قيل لنا إنك سرعان ما اعترفت بالخطأ الذى اقترفته باحتكاكك بنا، نحن معشر الشيوعيين، لفترة من الزمن».

«حاول إنقاذ هانس أوتو، هذا الكائن الاستثنائى، الذى لابديل له ولا يمكن إفساده»، هذا ماطلبه بريخت من جورج. «ثم لاتنس أن الزمن يتغير وأنك ربما كنت مخطئًا، أنت وكل الذين من نوعك، حين تعتقد بديمومة البربرية وبأن الجزارين لايمكن قهرهم».

ولقد انشغل بال بريخت حين علم بأن كارل أوسيتسيكى قد مات فى أحد السجون النازية. وقبل ذلك بفترة كان أوسيتسكى قد نال جائزة نوبل للسلام. ومن أعماق قلبه وجه له بريخت، تحية حزينة:

«لم يستسلم، ضربوه حتى الموت. ضربوه حتى الموت لم يستسلم».

إن الفم الذى كان يطلق تحذيرات لم يكن أحد يصغى إليها، هاهو الآن يملؤه التراب، وفوق قبره ثمة طوابير تخطو:

«إذن أكان نضاله دون جدوى؟ لقد ضرب حتى الموت، لكنه لم يناضل وحيداً. العدو لم يفز بالنصر بعد».

- ٢ -

معركة ضد الإرهاب

من مأواه الهش، فى جزيرة فونن بالدانمارك، كان برتولت بريخت ينظر إلى العالم المتمدن وهو يقاتل متراجعًا أمام تقدم الأحذية النازية المرعب. ومن الآن وصاعدًا سوف يرتبط وجوده نفسه ارتباطا كليًا بالأحداث التاريخية، وهو أيضًا سوف يهرب جسديًا أمام العدو، لكن هذا الهرب ستعوض عليه ضروب تطور ذهنى وأخلاقى ستتحقق عنده؛ فلفترة من الوقت سوف يصبح مثل الكثير من الآخرين، شخصًا «على الهامش». قليل الثقة بغده، لايبقى على قيد الحياة ولا يعتاش إلا بفضل ما أطلق عليه بتهكم اسم «الحظ».

إن الكابوس الذى كان قد اعتقد فى البداية أنه سيتفتت عند الفجر، كان صفحة كبيرة ومظلمة من صفحات التاريخ. ولقد بدا أن تعزز قوة النظام الهتلرى فى داخل ألمانيا وانتصاراته، غير المتوقعة غالبًا، بدا أنه قد حكم على العالم المتمدن بموت لا مفر منه.

ففى تشرين الثانى ١٩٣٣ انسحبت ألمانيا من عصبة الأمم ومن مؤتمر نزع السلاح. فى الشهر نفسه انتخبت فى الرايخستاغ أكثرية نازية. وفى حزيران أسقط هتلر «الجناح اليسارى» فى حزبه، أرنست روم، والجنرال فون شلبخر وجورج شتراسر. وفى العام نفسه مات الرئيس هندنبرغ. وفى تموز اغتيل المستشار النمساوى دولفيس. وأعلنت تشريعات نورمبورغ العنصرية، وأعيد ضم منطقة «السار» إلى ألمانيا

وسط الحماس العام. وتم القبول ضمنيًا بإعادة تسليح ألمانيا كأمر واقع. فى العام ١٩٣٦ تم احتلال رينانيا وتدخلت ألمانيا وإيطاليا مباشرة فى الحرب الإسبانية إلى جانب فرانكو، وفى آذار ١٩٣٨ تم ضم النمسا، وبدأت مأساة «التهدئة» الهزلية و «السلم الخالد». وفى ٣٠ أيلول ١٩٣٨ وقع نيفيل تشمبرلان رئيس وزراء بريطانيا اتفاقية ميونيخ، وفى ١٥ آذار ١٩٣٩ لم تعد تشيكوسلوفاكيا موجودة كدولة مستقلة. وفى آب ١٩٣٩ وقع ميثاق عدم.الاعتداء بين ألمانيا والاتحاد السوفييتى، وفى الأول من أيلول ١٩٣٩ تم غزو بولونيا. وفى نيسان ١٩٣٩ هرب بريخت إلى السويد. فى نيسان ١٩٤٠ حلّ فى فنلندا، وفى آب ١٩٤١ استقل، سابقًا القوات النازية بفترة يسيرة، قطارًا كان عليه أن ينقله إلى فلاديفوستوك. فى رحلة قادته فى نهاية الأمر إلى الولايات المتحدة الأميركية.

وإذا كان بريخت لم يفقد حس مرحه خلال ارتحاله. فإنه كان بلا شك حساسًا إزاء واحدة من تلك الأحداث التى تنكشف عبرها سخرية القدر كلها. ففى التاسع عشر من نيسان ١٩٤١ قدمت مسرحية «الأم كوراج وأطفالها». تلك المسرحية التى تندد بالحرب. فى «شادشيلهاوس» فى زيوريخ على يد ليوبولد ليندتبرغ، حيث قامت تيرجيسه بالدور الرئيسى. بعد ذلك بثمانية أسابيع أى فى ٢٢ حزيران ١٩٤١، غزا النازيون الاتحاد السوفييتى. فى ذلك النهار كان بريخت فى وسط المحيط. وفى ٢١ حزيران ١٩٤١ نزل فى سان بدرو بكاليفورنيا.

إن بريخت الذى كان قد قاتل هتلر والنازية فى وطنه، لم يكن يريد الآن سوى متابعة القتال. لقد آل على نفسه مهمة واحدة: تحطيم العدو. وهو من فوره انكب على العمل دون أن يغض الطرف عن هذا الهدف الرئيسى، ودون أن يترك أى شىء يبعده عنه. كان قد نظر على الدوام بجدية إلى دوره ككاتب. والآن هاهو فى طريقه لاستخدام كل الأسلحة المتاحة له فى سبيل مهاجمة القلاع البربرية الجديدة.

لا ينبغى علينا هنا أن نستنتج بأن بريخت كان على الدوام فى منحى من الشجن والشك والمعاناة، بل والارتباك. لكنه كان يؤمن إيمانًا لايقهر، بديناميكية الكلمة.

ربمـــا كان يبـــالـــغ فى تقييمـــه لقـــوة الكلمة، لكن لاشىء يشير إلى أنه قد فقد إيمانه ذلك أبداً.

كان قد جابه مصاعب أخرى غير المصاعب السياسية. غياب المسرح الملائم، وتناقص إمكانيات نشر أعماله. لقد حمل معه مخطوطات مكتملة وأخرى غير مكتملة. ولقد كان من حسن طالعه أنه قد تمكن من نشر بعضها لدى مؤسسات أنشأها المهاجرون فى براغ وأمستردام ولندن.

ساهم بريخت بوصفه محرراً فى بعض الصحف المعادية للفاشية كـ «داى سملونغ» التى صدرت فى أمستردام، و «داس فرت» و «الأدب العالمى» اللتين صدرتا فى موسكو. ولقد شارك بنشاط فى مؤتمرات للكتاب وفى ندوات أخرى عقدت فى مناطق أوروبية مختلفة. كان يقرأ بشكل هائل ويكثر الدراسة. وكان لايكف عن طرح أسئلته على اللاجئين. وكان يشتغل وهيلينا فايغل مع مجموعات مسرحية، تضم محترفين وهواة. وهو مثل كوريليانوس، كان بمقدوره أن يقول عن نفسه «مادامت أنا باق فوق الأرض ستظلون تسمعون عنى، وليس عنى فقط، بل وعن الذى مثلى أيضاً.

لم يكن يدع شيئًا يلهيه عن عمله . فى العام ١٩٣٤ نشر فى باريس مجموعة قصائد عنوانها «أغنيات، قصائد وأناشيد» بإعداد موسيقى قام به هانس إيسلر.. وفى العام نفسه أصدر الناشر ألبرت دى لانج، فى أمستردام كتابه «رواية القروش الثلاثة».

فى صيف ١٩٣٣ زار باريس حيث قدم عمل الباليه الذى كتبه باسم «الخطايا السبع الرئيسية للبرجوازيين الصغار». وتعتبر هذه المقطوعة بمعنى من المعانى نوعًا من الإضافة لمسرحية «ماهاغوتى». إن الذهنية المعادية للبرجوازية التى كانت تحرك الباليه جعلت منـــه «رقصة مقابرية» من حول زوال البرجوازية. وأحداث هذا العمل، مرة أخرى، تدور فى أميركا.

شخصيتا الباليه الرئيسيتان، آنا، وآنا ٢، شقيقتان (هما فى الحقيقة وجها شخصية واحدة). تمثـــل أولاهما الاستلابات الضرورية للنجاح فى المجتمع الحديث،

أما الثانية فتمثل الغرائز الطبيعية، وردود الفعل والاحتياجات العادية. تقرر آنا، وآنا ٢، كسب مال يمكن عائلتهما من بناء بيت فى لويزيانا وتصلى العائلة:

«أن ينــور اللــه فتاتينا العزيزتين/ لكى تتعرفا على طريق العيش الرغد./ وليعطهما القوة والمتعة لكى لاتخطئان ضد الشرائع التى تجعل الناس أغنياء وسعداء».

تغـوى آنا ٢ بالسقوط فى فخ الخطيئة. أى فى فخ غرائزها الطبيعية: الكسل (فهى تحب النوم)، والغضب (فهى تكره الظلم)، والكبريـاء (فهى لا تريد أن تتعـرى فى رقصـة تعريـة)، والزنا (فهى تقع مغرمة). وهى إذ تمارس مهنتها بوصفها قوادة تتوصل إلى تجاوز غرائزها الطيبة الطبيعية فتكافأ بمبالغ مالية ضخمة. وهذه المرة أيضًا يظهر بريخت الطبيعة وقد خفقت فى الأسواق المالية، ويقول بأن المشاعر الحميمة هى عقبات فى وجه الطريق المؤدى إلى المال والنجاح. ويقال بأنه حين قدم هذا الباليه على يد الفرقة الملكية الدانماركية فى كوبنهاغن، استاء الملك الذى كان يشاهد العرض إلى درجة أنه تـرك الصـالـة بصخب. على أى حال لايمكن القول بأن هذا العمل هو عمل ملهم. أما موسيقى فابل فإنها جديرة أكثر من أشعار بريخت بالبقاء فى الذاكرة.

أما نشر «رواية القروش الثلاثة» فإنه جاء ليكمل الثلاثية التى شكلت الأوبرا جزءها الأول، والفيلم (المحاط بكل التغييرات الصاخبة) جزءها الثانى. وتلك الرواية، التى تستعير موضوعة الأوبرا نفسها وتتوسع بها، تفتقر إلى التوازن بعض الشىء، وبطيئة إلى حــد ما، لكن تشـرق فيها أحيانًا مشاهد براقة تظهر بريخت فى أحسن ما لديـه من موهبــة تهكمية. وإلى شخصيات العمــل القديمة التى نعـرفهـا جيدًا، يأتى لينضاف هنا قادم جديد هو البروليتارى جورج فيكومى، الذى سبق له أن قاتل فى حرب البوير، فأصيب بعاهة وعاد إلى لندن منذ فترة. وجورج هذا هو الذى يحمل فى الرواية رسالة بريخت الاجتماعية الجديدة. لقد انتقلنا الآن إلى عالم المضاربات الماليــة الذى هو عالم أكثر تعقيــدًا وارتفــاعـًا، وإن لم يكن أكثر أخلاقًا. فماكهيت. فى الوقت الذى ظل فيه محتالا ينتمى إلى الرعاع، صار الآن مالكًا لمخازن يبيع فيها بضـائــع مسروقة، والأمر ينتهى به ليصبح مصرفيًا كبيرًا. أما بيتشام، فإنه الآن،

إضافة لاهتماماته القديمة، يبدو متورطاً فى عملية قبيحة قوامها بيع الحكومة مراكب فاسدة تستخدم لنقل الجنود الإنجليز إلى إفريقيا الجنوبية.

بقساوة ضرباته، وبالفن الذى يجعل هذه الضربات تصيب الهدف بدقة، ويتدفق أسلوبه، يأتى بريخت هنا، مؤلفًا تهكميًا، ليذكرنا بسويفت، وعلى هذا النحو ترى، فى الرواية، المطران وهو يلقى صلاة لتذكار الجنود الذين غرقوا فى واحدة من تلك السفن الفاسدة هى السفينة المسماة «المتفائل». أما الأحدوثة التوراتية التى تقول «لكل مايستحق» فإنها تصل هنا إلى ذروة اللؤم المفاجئ «لكل حسب ثروته». «أما عرق تلك السفينة، التى كان مصيرها أن تغرق، فقد آتى ثماره، فهى قد عادت علينا بالفوائد وبفوائد الفوائد، أيها الرب القدير».

أما مافى مجرى الأحداث والتحليل السيكولوجى من هنات، فإنه يجد تعويضه فى تلك الأفكار التى ترد فى الرواية حول الحياة وحول الإنسان، حول الحرب وحول السلام، وحول «مسرى العالم». ومنها على سبيل المثال «فى القصر كانت الفئران تقفز مثل الحملان القافرة فى برارى ويلز. حيوانات ضخمة وسمينة، لم يسبق لها، على الرغم من تقدمها فى العمر، أن رأت إنسانًا عن قرب، وخمنت مايمثله من خطر».

أما أفكار ماكهيت حول «البيع» فإنها لم تبل:

«أن تكون بائعًا معناه أن تعلم. البيع معناه مقاتلة الجهل، جهل الجمهور الفاضح.. كما ينبغى أن يقال للأطفال مايناسبهم. إن على الجمهور أن يشترى ليس مايفتقر إليه، بل ماقد يحتاج إليه».

وكذلك أفكار بيتشام حول «الجريمة» :

«إن كل واحد يعرف أن جرائم المالكين لاتحميها سوى ظواهرها فقط. فإذا كان بوسع السياسيين أن يستخدموا نفوذهم، فما هذا إلا لأن ثمة اتجاهاً عامًا يتصور أنهم يستخدمون، لكى يرتشوا، مقداراً أكبر من الدهاء ومن الجرأة. والحقيقة أن الوضع ليس على مثل هذا».

لقد أصغى فيوكومبى، الذى كان قد اشتغل لدى بيتشام، لكن هذا عاد وصرفه بحيث يجد نفسه الآن دون مأوى، أصغى لحظة المطران وهو، إذ ينام الآن تحت جسر، وحيداً دون قرش فى جيبه، هاهو يحلم بيوم الحساب. لكنه، فى حلمه، يمثل دور القاضى الأعلى، أما المتهم، فليس سوى مؤلف الأحدوثة: المسيح نفسه وذلك لأن النص الذى استخدمه المطران، مأخوذ من إنجيل لوقا (١٩، ١١- ٢٦) المتحدث عن الإنسان الكريم المحتد الذى يرتحل إلى بلد بعيد»، ويوزع عند ارتحاله، عشرة تالانات (قطع نقدية ذهبية) على كل عبد من عبيده، ويلاحظ لدى عودته، أنهم جميعًا باستثناء واحد منهم قد استغلوا نقودهم استغلالا جيداً.

إن هذا المشهد هو أكثر المشاهد التى كتبها بريخت إثارة وقدرة على الالتصاق بالذاكرة: أمام فيوكومبى يقف شهود الدفاع الذين يؤمنون بفكرة أن كل البشر فوق الأرض قد نالوا عشرة تالانات، وعليهم أن يستثمروها لكى تنمو وتزداد. ولقد تبين أن كل واحد منهم يمتلك، إضافة إلى مواهبه الطبيعية التى هى الذكاء والعقل والهمة، القدرة على ممارسة مهنة هى مصدر لدخل ملموس. لكن ماذا عن الآخرين - يسأل القاضى المسيح - أولئك الذين لم ينالوا التالانات العشرة، من المفروض أنك قلت أن كل الناس، وليس بضعة منهم فقط، قد نالوا التالانات العشرة، التى عادت بعد ذلك وتضاعفت خمس مرات وربما عشر مرات. ومع هذا هاهم شهود الاتهام، الجائعون، والذين اكتهلوا فى صباهم، والمشوهون والتعساء. أولم ترهم إذن؟ إن القاضى يعجز عن فهم هذا الأمر، إنه جاهل، وهو إذ ييأس أمام هذه القضية يلجأ إلى «الموسوعة البريطانية» ويطلب منها أن تجيبه على هذا السؤال المقلق: لماذا يتمكن بضعة أشخاص فقط، يشكلون الأقلية، من مضاعفة ثرواتهم، وتحويل التالان الواحد - كما يقول الكتاب المقدس ويأمر - إلى خمسة تالانات بل وعشرة؟ ولماذا لايتمكن الآخرون، الذين يشكلون الأغلبية، من مضاعفة أى شىء آخر عدا بؤسهم؟ وما هو هذا التالان بالنسبة إلى القوم السعداء؟ على سبيل الجواب لاتجد الموسوعة البريطانية شيئًا تقوله غير كلمات مثل: رأس المال، اليد العاملة، التنظيم، الاختراعات والزهد. وفى نهاية الأمر يكتشف القاضى حقيقة

الأمـر بنفسه «هاك تالانك! إنه نحن! الإنسـان هـو تالان الإنسـان! فـالذى لا يكون لديه شخص يستغله، يستغل نفسه».

إن هناك مئات ألوف الأشخاص الذين لم تدفع لهم أجور كافية ولم يتلقوا التالان المكرس لمضاعفـة ثرواتهم. لذا يستدير فيوكومبى، القاضى، نحـو المسيح المتهـم، قائـلا «إنك مـقتنـع الآن! وها أنا أدينـك بتـهـمة الخطأ فى الكتابة، ونشر الأكذوبة! أدينـك بتهمـة التواطـؤ، وبتهمة إخبار رعيتك بهذه الأحدوثة التى ليست، بدورها، سـوى تالان! تالان يمكن المضـاربة بـه! وأنا أدين كل أولئك الذين يجـرؤون على إعطاء مثـل تلك الأحـدوثـة للآخـرين، والتحدث إليهم بمثل هذه الأمور! أحكم عليهم بالموت! بل وأذهب إلى أبعد من هذا: إن كل واحد يتـرك هذه الأحـدوثة تروى دون أن يتـدخل لفضحهـا، مدان! وبما أننـى، أنا أيضـاً، أصغيت صامتاً إلى الأحدوثة وهى تروى.. ها أنذا أحكم على نفسى بالموت!».

والحقيقة أن فيوكومبى سرعان مايعتقل بعد بضعة أيام، وتلصق به جريمة كان ماكهيت قـد ارتكبهـا بصـورة غيرمباشرة، ويشنق. وذلكم ماكان يقلق بريخت، ويوحـى له بالغضب والرحمة: إن الناس فى عدم تبصرهم، لا «يرون» ولا «يفـهمون» ذاك الذى يحولهم إلى عبيد، بل إنهم غالباً مايساندون أولئك الذين يتحكمون بهم.

إلى جانب هذا كان بريخت قد حمل معه من ألمانيا، كذلك، الكتابة الأولى المنجزة لمسرحية معادية للنازيين تحمل عنوان «رءوس مستديرة ورءوس مدببة»، وهى مسرحية كان قد بدا الاشتغال عليها منذ العام ١٩٣٢. ثم وفيما كان فى ملجئه الدانماركى شرع فى إعـادة النظـر فيهـا، آخذاً فى حسبانه الأحداث الجهنمية التى حلت بعد ذلك: حريق الرايخستاغ، وقوانين نورمبورغ العنصرية، التى مكنته من فهم طبيعة الفاشية بشكل أفضل.

فى الأصل، كان على هذه المسرحية أن تكون مجرد اقتباس لمسرحية شكسبير «العين بالعين»، وهو اقتباس كان قد شرع فى الاشتغال عليه بناء على طلب من لودفيغ برغر مديـر الـ «فولكرلبوهنه». ولقد تغير المشروع، خـلال العمـل عليه، كما كان يحـدث

مع بريخت دائماً. إذ إن مخيلته سرعان ماحولت الموضوع القديم إلى موضوع معاصر، وتمخض عن الأمر شيء بالغ الجدة. كان بريخت يرى أن «العين بالعين» هي أكثر مسرحيات شكسبير «تقدمية»، وكان مغزاها يقول إنه ينبغي أن يطلب من الكبار، مايطلبونه هم أنفسهم، بمعنى أنه لاينبغي لهم أن يطالبوا أتباعهم بأخلاقيات لايمارسونها هم بأنفسهم.

وتشير أول الصفحات التي خطها بريخت في مسرحيته هذه إلى أنه بدلا من أن يعالج، كما هو الحال مع شكسبير من قبله، مشكلة الرحمة والضعف البشرى، كان يرغب في أن يسلط الضوء على الطابع الطبقي للقضاء. أما النسخة الأولى المنجزة من مسرحية «رءوس مستديرة ورءوس مدببة»، فكانت قيد الطباعة حين استولى هتلر على السلطة. وعلى الفور صادرها النازيون. وكان بريخت قد حاول البرهنة على أن الرغبة في المصالحة بين المصالح الطبقية بواسطة أية أيديولوجيا من الأيديولوجيات، تموضع نفسها «مافوق الطبقات»، مشروع خداع غايته الفشل، حتى ولو كان ينطلق من نوايا طيبة. في تلك الكتابة الأولى تحول «أنجلو» شكسبير إلى «إنجيلاس» وإنجيلاس شخصية تكاد تكون تراجيدية، شيء شبيه بدون كيشوت معاد للإمبريالية، أمله أن يحل الصراعات المعتملة داخل المجتمع الذي يعيش فيه. لكنه في نهاية الأمر يعود إلى صوابه. أما ديماجوجيته فإنها تتوجه ضد أولئك الذين يعتقدهم الأعداء الحقيقيين للمجتمع: ذوى «الرءوس المدببة». لكنه سرعان مايكشف أن «ذوى الرءوس المدببة». العناصر «النقية»، إنما تطيع مصالحها الخاصة دون أن تفكر سوى بملء جيوبها، غير عابئة بمصلحة الدولة.

بعد العام ١٩٣٢ لم يعد هذا التفسير للأيديولوجية الفاشية ذا قيمة. وصار من الضرورى تغيير شخصية إنجيلو، لإظهاره كما هو بالفعل؛ أى لجعله ديماجوجياً دموياً، لئيماً، ومجرد أداة طوعية بين أيدى كبار الملاك العقاريين الرأسماليين. لقد احتفظ بريخت بالإطار الأول، بإطار منطقة بعيدة، لكن ليما (في ألبيرو) صارت لوما، وصار اسم البلد ياهوس. في هذا البلد توشك الدولة على التهاوى أما نائب الملك،

فإنه ووزيـــره ميسينا، يبحثان عن وسيلة تمكنهما من تفـــادى الكارثة الاقتصادية. وفى أنحاء البلاد يتمرد المزارعون رافضين دفع الجزيات المتوجبة عليهم، ويتجهون صوب منظمة ثورية يمثلها حزب «المنجل». أما «الخمسة الكبار» الذين يمثلون الثروة، فإنهم يرفضون معاونة الحكومة إن لم تسحق الثورة. وهنا تلوح فكرة تقول بأنه ربما سيكون شخص «حيادى»، رجل يقف فى وسط الطريق بين التيارين، سيكون قادراً على المصالحة بينهما. وهذا الرجل هو أنجيلو إيبرين، الذى اكتشف نظرية سياسية واجتماعية جديدة، هى نظرية الرءوس المستديرة والرءوس المدببة وأصحاب هذه الرءوس (المدببـــة) هم الطفيليون، الغرباء، الدخلاء والأنانيون والماديون الذين تنبغى إبادتهم. أما أصحاب الرءوس الأخرى (المستديرة) فهم النبلاء، والأرستقراطيون، والكرام. والآن، هاهو إيبرين قادر على التحول من القول إلى العمل، لأنه مدعوم من قبل «الخمسة الكبار».

والواقع أن استراتيجية إيبرين تنجح نجاحًا كبيراً؛ فهو يتوصل إلى زرع الشقاق فى صفوف المزارعين، الذين يعمد أحدهم، وهو كالاس ذو الرأس المستديرة، فيستولى على حصانى ملاكه غوزمان، وهو ذو رأس مدببة، ويتهمه بالإساءة إلى ابنته ناتا، مما يشكل خرقًا للقوانين العنصرية. غير أن عينيه سرعان ماتكتشفان الحقيقة وتزول عنهما الغشاوة: لقد رد إليه شرفه، لكن تم الاستيلاء على الحصانين اللذين كان قد استولى عليهما أولا، كما رفض تخفيض نسبة الجزية التى يدفعها. فى نهاية الأمر يجند كالاس فى صفوف الجيش. بعد أن اكتشف أن الأعداء الجدد «ذوى الرءوس المربعة» يشكلون خطراً على الوطن.

ولقد أراد بريخت أن يدخل أيضًا، فى هذه اللوحة المعقدة، موضوعة أخرى، هى موضوعة «العين بالعين» المتوازية مع حكاية إيزابيلا - أنجيلو. لكن فيما توفر هذه الموضوعة، فى مسرحية شكسبير، إمكانية للتفكير العاطفى والمؤثر حول مسألة الرحمة والعدالة والسلطة، تأتى هذه الإضافة لدى بريخت، الذى يجعل شقيقة غوزمان تصاب بمصير مشابه لمصير إيزابيلا، تأتى لتزيد من تعقد الحبكة الحافلة سلفًا.

مقابل هذا، تتجلى موهبة المؤلف الساخرة، فى عدد كبير من المشاهد، ومن بينها تلك المشاهد التى تظهر خيبة كالاس بعد نجاحه الأول المزعوم، أو واقعية نانا العاهرة، المرة، أو واقعيـــة مدام كورنامونتيس، صاحبـــة الماخور. أما أغنيات هذه المسرحية، التى لحنها إيسلر، فتعتبر بين أفضل الأغنيات التى كتبها بريخت. فـ «أغنية المال الأساسى» تظهر إلى أى حد بإمكان المال أن يغير الحياة وطابع الإنسان «يلبس المرء على مزاجه. ويصبح الإنسان إنساناً آخر».

«عن كبار هذا العالم/ تحكى لنا الحكاية/ أن نجمهم يعلو صاعداً نحو السماء/ لكنه ســرعان مايسقط/ إنها حكاية كئيبة/ علينا أن نعرفها/ لكن، بالنسبة إلينا، نحن الذين علينا إطعامهم/ لاشىء يتبدل، وأسفى! لاقبل ولا بعد/ فليصعدوا، ولينزلوا، من يدفع النفقات/ دورة إثر دورة، يدور الدولاب ويدور دائماً/ ومن يرتفع إلى الأعلى يتهاوى ورأسه للأسفل./ وأسفى - الذى يهطل ويهطل/ ما الذى بإمكانه أن يفعل، دائماً وأبداً.. ودورة إثر دورة؟/ دفع الدولاب!».

أما مدام كورنامونتيس، الواقعيـــة حقـــاً، فإنها تجيب، هى الأخـــرى، بأغنية، على صغار أصحاب الحوانيت الذين يباركون مجىء العهد الجديد . إنها «أنشودة زر الرقبة» فمهما فعلنا لقذفه، سوف ينزل دائماً إلى جانب الثقوب. بالنسبة إلى كالاس وإلى أصحاب الحوانيت، لا جدوى من مساءلة الحظ، فالحظ لن يبتسم لهم أبداً.

إن بوســـع القارئ الفضـــولى أن يعثر على مصادر أخرى لمسرحية بريخت، فعلى سبيل المثال، هناك قضية كالاس الشهيرة التى حدثت فى فرنسا فى القرن الثامن عشر، والتى ارتبط بها اسم فولتير. يومها اتهم جان كالاس، البروتستانتى، خطأ، بقتل ابنه ليمنعه من اعتناق الكاثوليكية، ثم أعدم بعد أن عذب طويلا. لكنه سرعان ما رد له اعتباره بعد الموت بفضل الجهود التى بذلها فولتير.

أما كلمة «ياهوس» فإن بريخت يدين بها لسويفت. وأخيراً نجد أن مسرحية هاينريخ فون كلايست الكبرى «حكاية ميخائيل كوهلاس» التى تتحدث عن بائع جياد من القرن السادس عشر، تحول إلى متمرد، بعد أن يقع ضحية لأحد فرسان المنطقة،

هذه المسرحية ربما تكون قد ألهمت بريخت فكرة المجابهة بين غوزمان وكالاس، وكذلك اسم هذا الأخير.

إنه لمن غير المفاجئ أن تكون هذه المسرحية ، حين مثلت للمرة الأولى بالدانماركية في مسرح «ريدرسالن» في كوبنهاجن، في ٤ تشرين الثاني ١٩٣٦، قد زرعت القلق في الأذهان، واستثارت مشاعر متنوعة. فمن الواضح أن الصحافة المعادية جابهتها بشدة. لكن الجمهور الصديق نفسه، لم يفهم كليًا ماكان بريخت قد رغب في قوله. فإضافة إلى الطابع المتفرد للأسلوب الملحمي، من الواضح أن محتوى المسرحية يخلي المجال واسعًا أمام سوء الفهم. ولاسيما لأن بريخت يلمح إلى وجود تواطؤ لدعم الهتلرية، بين الرأسماليين الآريين والرأسماليين غير الآريين (اليهود) بينما نجد قوانين نورمبورغ تشير صراحة إلى ماسينوب اليهود، فقراء كانوا أم أغنياء.

بيد أنه يتوجب، عند هذا، أن نطرح سؤالاً أكثر جذرية: سؤالا يتعلق بمعرفة ما إذا كانت الأمثولة - الهزلية، التهكمية - الوسيلة الفعالة أكثر من غيرها للكشف عن طبيعة الفاشية والتصدي لاستشرائها، وعما إذا لم يكن رعب الوضع التاريخي - بعد كل شيء - يفرض إعادة نظر كلية في شكل العمل الفني النضالي وغاياته، في عهد تمثل فيها البربرية خطرًا حقيقيًا. يقينًا إن بريخت كان يعي هذا، وهو أمر يشهد عليه تنوع أعماله، وعدد الأشكال الجديدة التي اتبعها في تلك السنوات. أما هدفه الرئيسي فكان يكمن في الكشف عن طبيعة النازية ومصادرها، والبرهنة على أنها ليست شرًا متعاليًا، أو التعبير عن «إرادة» لامفر منها ولا يمكن مقاومتها، وذلك بغية جعل الإنسان قادرًا على سحقها.

وبصدد مسرحية «رءوس مستديرة ورءوس مدببة» استخدم بريخت للمرة الأولى مصطلح «التغريب» (الأبعاد) VERFREMDUNG وهو يروى كيف أنه تمكن في عرض كوبنهاغن من الوصول إلى أثر «التغريب» هذا. فحين تغنى نانا أغنيتها، كعاهرة، أمام يافطات الحوانيت، تظهر - بهذا - أنها ليست سوى بائعة بين غيرها من البائعين. وفي المشهد (الذى جرح مشاعر المتفرجين المتدينين) الذى تدخل فيه إيزابيل إلى أحد الأديرة،

ترى راهبة شابة تطلع من خلف الستار وفى صحبتها «غراموفون» (جهاز تشغيل الإسطوانات الغنائية)، أما «اللوازم الورعة» فى الغناء فإنها تصاحب بموسيقى الأورغن. وحين يسعى غوزمان لإقناع شقيقته بالوقوع بين ذراعى إيبرين، يريد بريخت لهذا المشهد أن يقدم تبعاً للأسلوب العاطفى المنمق الذى اشتهر به المسرح الإليزابيتى»، وذلك لكى يظهر، عبر التناقض، الطابع الخسيس لتلك الصفقات التجارية التى تعقد بين كبار هذا العالم.

غير أن الاستقبال الذى به قابلت كوبنهاغن مسرحيته، لم يبد أنه قد أثار شجنه بكل خاص. ولقد لاحظ بريخت، بعد ذلك ببضع سنوات، أنه قد شاهد متفرجين يضحكون فيما كان آخرون يبكون خلال المشهد نفسه.. وقال «كنت مسروراً من هؤلاء ومن أولئك على السواء».

وفى تلك الآونة أنجز بريخت مسرحيته التعليمية الأخيرة «الهوراسيون والكورياسيون» (وهى مسرحية تعليمية مكرسة للطلاب، تعالج الديالكتيك). وبمعنى من المعانى يمكن وصف هذه المسرحية بأنها الأكثر تماسكاً ومهارة، بين مسرحيات بريخت التعليمية. كما أن موضوعتها تبدو متأقلمة، بصورة خاصة، مع عهد «الانتكاسة». وكما هو الحال فى المسرح الصينى، شخصيات هذه المسرحية ضئيلة العدد، لكنها جميعاً تحمل أعلاماً ترمز إلى قوة تفككها. فالكورياسون هنا يريدون تملك أراضى الهوراسيين وممتلكاتهم، فيشنون عليهم الهجوم. فى البداية، وبما أنهم هم الذين يمتلكون الأسلحة الأكثر تطوراً، يحققون تفوقاً. غير أن واحداً من الهوراسيين الذين يطاردونهم ينجح فى الفصل فيما بينهم وسحقهم واحداً إثر الآخر. وهنا نجد أمامنا نموذجاً آخر على «التوافق» EINVERSTANDNIS ففى وضع خطر، يتوجب استخدام كل الأسلحة التى يمتلكها المرء، بكل القوى الممكنة، ينبغى الاستفادة من البيئة الطبيعية ومن الطبيعة نفسها، وإنهاك الخصوم، ومعرفة الأعداء وإحداث انقسام فى صفوفهم، كما ينبغى عدم التردد إذا احتاج الأمر إلى الهرب، وإلى المقاتلة خلال التراجع من أجل رص الصفوف، مجدداً، فى مكان بعيد.

من الأكيد، أن عينى بريخت كانتا مثبتتين على عصره، حين كان يضع الكلمات التالية على أفواه كورس الهوراسيين حين يستحلفون الجندى الهارب:

«حارب وأنت تتراجع/ لقد أضعت وقتًا: ينبغى إضافة المزيد من الوقت/ لقد وهنت عزيمتك: إذن فالآن عليك أن تبذل جهداً مزدوجًا! فذاك الذى فقد شجاعته، لن يجد نفسه فى ملجأ من العواصف والثلوج/ إن القتال خلال التراجع، دون التوقف عن القتال/ هو بداية التقدم المظفر».

وعلى هذا النحــو كان بريخت يجهـد دائمًا للتحدث إلى مواطنيــه، إلى المنفيين كما إلى أولئك الذين بقوا فى ألمانيا. فلدى المنفيين كانت هنـــاك انقسامـــات كبيرة، لذا ينبغـــى توحيـــدهم. أو الجبهات الشعبية التى التأمت فى فرنسا فى العام ١٩٣٥، وفى إسبانيا فى العام التالى، فكانت إشارات طيبـــة إلى المستقبل. لكن أولئك الذين لم يتركوا ألمانيا، كيف الاتصال بهم ياترى؟ عن طريق برامج إذاعية سرية، وعن طريق مناشير تدخل إلى الوطن، تهريبًا. فياللصعوبات المتمثلة فى وجه إدخال تلك المناشير إلى الوطن، وفى وجه توزيعها! لقد كتب بريخت، برسم الدعاوة الألمانية غير الشرعية، سلسلة من التعليمات بعنوان «المصاعب الخمس فى وجه كتابة الحقيقة»، فقال إن من الضرورى التحلى «بشجاعة كتابة الحقيقة حيثما قمعت الحقيقة، وبدهاء التعرف عليها، مهما كان مخبؤها مستعصيًا، وبفن تحويلها إلى سلاح، وباحتيال يمكن من بثها، وبالبصيرة الضرورية لاختيار أولئك الذين ستكون أكثر فعالية وهى فى أيديهم».

لكن بريخت يعترف أنـــه قبــل البدء بنقل الحقيقة إلى الآخرين، يتوجب على المرء أن يبدأ بكشفها لنفسه، وهذا الأمر لم يكن بالأمر السهل. وبريخت بحسن التبصر الصارم الذى سوف يطبعه من الآن وصاعداً، يقول الأمور التالية. إن أولئك الذين اضطهدوا لم يضطهدوا فقط لأنهم كانوا «أناسًا أخيارًا»، بل أيضًا لأنهم كانوا «ضعفاء» وارتكبوا الأخطاء. إن الأمر لايقوم، بالطبع، فى بث الملامة كيفما اتفق، ولا فى الرأفة بالذات، بل فى اللجوء إلى عملية محاسبة الضمير. فإذا كان فى الأمر خطــأ.. من المؤكد أنه خطــأ الجميع! فبعد كل شىء ينبغى الإقرار بأن العمال الألمان

رغم عددهم الكبير لم يعرفوا كيف يوقفون زحف النازية.. وإن الكثيرين منهم قد لدغوا بالنظريات الديماجوجية. وفي سبيل كشف حقيقة النازية في ألمانيا، من الضروري البرهنة على أن ليس في الأمر «كارثة طبيعية»، بل ظاهرة طبقية، صنعها الإنسان.. وهي - بصفتها هذه - ليست سوى ظاهرة انتقالية. وهذا ماتمحور عليه الخطاب الذي ألقاه بريخت، في «المؤتمر الأول للكتاب، من أجل الدفاع عن الثقافة» الذي عقد في باريس في آذار ١٩٣٥. (وفي ذلك الشهر نفسه كان بريخت قد حرم، رسميًا، من الجنسية الألمانية)؛ فلقد عارض بريخت في خطابه الخزعبلات الغيبية حول أصول الفاشية، والتي تقول بأن سبب صعود النازية إنما هو «افتقار الألمان إلى التربية». إن على الكتاب أن يفهموا الأساس الاقتصادي للنازية، التي هي حركة استقلالية تهيمن عليها أوساط المال الكبرى.

وبريخت، لكي يوصل «الحقيقة» إلى مواطنيه الذين بقوا في ألمانيا، كتب القصائد خصيصًا لكي تبث عن طريق الراديو السري. ولقد صاغ في هذا السبيل لغة جديدة، لغة «حركية»، «لقد كتبت هذه النصوص الألمانية الساخرة - يقول بريخت - خصيصًا للراديو الألماني الحر. وكان الأمر يقوم في إذاعة عبارات فردية موجهة إلى جمهور بعيد، شتت بشكل مصطنع. وكان على تلك العبارات أن تكون باللغة الاختصار لكي لا تشوهها وسائل التشويش، إلا إلى أقل حد ممكن. يومها لم تبد لي القافية ملائمة لأنها كانت تعطي القصيدة طابع الشيء المنطوي على ذاته. الشيء الذي يترك لدى من يستمعون إليه انطباعًا يشبه انطباع الأمور الانتقالية. أما الأشعار الكلاسيكية، فهي في كثافتها المضادة، تتطلب نوعًا من التورية، وبهذا لاتكون معظم التعابير الرائجة متلائمة معها. أما ماكان ينبغي العثور عليه فرنة تذكر بالحديث المباشر. ولهذا وجدت أن الأشعار غير المقفاة، وذات الإيقاعات غير المنتظمة، هي الأكثر تكيفًا مع ما أريد».

ولقد خدمته صرخات البائعين والشعارات التي تطلق في التظاهرات العمالية كنماذج لصياغة تلك اللغة «الحركية». كذلك استلهم بريخت الشعراء الصينيين القدامى،

ولاسيما يوشوبى الذى يعجب به أكثر من أى شاعر آخر. والذى كان يرغب فى استخدام فنه لتعليم الفلاحين وكان يقرأ أشعاره أمامهم بغية الحكم على قيمتها.

يقينًا إن بريخت لم يعمد أبدًا إلى تغيير أسلوبه أو لهجته بدون ذريعة وانطلاقًا من نزوة معينة. فالأسلوب واللهجة لديه كانا يستجيبان لضرورات داخلية وخارجية، وأكثر فأكثر كان بريخت يشعر بميل إلى البساطة، بحيث إنه صار يستخدم الديالكتيك بقوة ومرونة متزايدتين. أما قصائده الجديدة فقد أخذت تصاغ بدقة متناهية. فلمواطنيه الذين بقوا فى ألمانيا قال بريخت «على الجدار، هذه الكلمات المكتوبة بالطبشور: إنهم يريدون الحرب/ أما ذاك الذى كتب الكلمات فقد سقط».

أو «أيها الجنرال. دبابتك قوية./ إنها تبيد غابة وتسحق مائة رجل./ لكن فيها عيب: فهى بحاجة لمن يقودها../ أيها الجنرال يمكن جعل الإنسان يفعل الكثير من الأشياء./ إنه يعرف كيف يسرق، يعرف كيف يقتل./ لكن فيه نقيصة: إنه يعرف كيف يفكر».

وحول موضوع له علاقة بالتاريخ الراهن «أولئك الذين فى الأعلى اجتمعوا فى صالة./ والإنسان الوضيع فى الشارع، تخلى عن كل أمل./ الحكومات تضع مواثيق عدم الاعتداء./ ورجل الشعب يضع وصيته».

إن «الهزليات الألمانية» لاتفتقر إلى روح السخرية المرة كما هو الحال فى «حلم الحزن الكبير» حيث تخاطب قطعة بطاطا الشعب الألمانى بينما هتلر يلقى خطابًا كبيرًا أمام الأوبرا.. فتقول قطعة البطاطا للناس ألا يؤمنوا بوعود الفوهرر. لكن مع كل كلمة تخرج من شفتى الفوهرر، تتقلص قطعة البطاطا وتصبح «أكثر صغرًا، وأكثر مدعاة للشفقة وأكثر مرضًا».

على الرغم من رغبته فى أن يعترف به فى الاتحاد السوفييتى كاتبًا مسرحيًا ويقبل بهذه الصفة، لم ينجح بريخت فى مسعاه هذا تمامًا. فهو فى العام ١٩٣٥ توجه إلى الاتحاد السوفييتى ليلتقى بأصدقاء قدامى من مهاجرين ألمان وروس:

أرفين بسكاتورة، كارولا نيهير، برنارد رايخ، وسرج ترتياكوف. لكن فيلمه «كوهل فامبه» استقبل استقبالاً باردًا فى موسكو: فالجمهور السوفييتى لم يفهم انتحار ذلك العامل الذى يملك دراجة هوائية وساعة. كما أن بريخت لم يجد لذة كبيرة فى الإخراج الذى قام به تايروف لـ «أوبرا القروش الثلاثة» وهو عمل كان أناتول لوناتشارسكى قد طالب به بإلحاح. فبين يدى تايروف تحولت هزلية بريخت المرة إلى ما يشبه إلى «كوميديا موسيقية حافلة بالرقص». وعلى سبيل تعزية نفسه قال المؤلف: على أى حال لقد قام تايروف شخصيًا بإخراج مسرحيتى وهذا شىء ما. صحيح أن نصف الجمهور ترك الصالة لكن النصف الآخر - ويتألف من الشبان - كان يصفق.

عندما عاد إلى موسكو فى العام التالى، لم يكن بوسع بريخت أن يخمن، بأنه هذه المرة سوف يرى عددًا من أصدقائه للمرة الأخيرة: فكارولا نيهير كانت فى طريقها للموت فى أحد معسكرات الاعتقال. وترتياكوف كان فى طريقه ليسقط ضحية للتصفيات الإستالينية. غير أنه الآن التقاهم جميعًا بسرور، ومن بينهم برنارد رايخ، الذى سيعود بريخت ويراه مرة أخرى فى العام ١٩٤١. كان ترتياكوف منكبًا على ترجمة مسرحيات بريخت، وكان قد أقنع نيكولاى أوخلوبوف بتقديم «قديسة المسالخ جان» فى «المسرح الواقعى» الذى يديره. لكن هذا الأمل سرعان ما أجهض لسوء الحظ، وكذلك كان حال المشروع الذى صاغه أرفن بسكاتور، وكان يقوم فى إنشاء نوع من «فيمار فى المنفى» فى موسكو بغية جعلها حافظة لأفضل ما ابتكرته الإنسانية الألمانية. وكان من المفروض أن يساهم بريخت بدوره فى هذا المشروع.

كانت أميركا تبدو وكأنها توفر آفاقًا أفضل. فنقابة المسرح النيويوركى كانت ستقدم مسرحية «الأم» عند نهاية العام ١٩٣٥، وارتحل بريخت إلى الولايات المتحدة فى الوقت نفسه تقريبًا. حيث ظل فى نيويورك حتى شباط ١٩٣٦

غير أن ذلك العرض الذى قدم فى مسرح «سفيك ريبيرتورى» فى نيويورك أسفر عن خيبة أمل أخرى لبريخت. فهو لم يستسغ الاقتباس الإنجليزى الذى قام به بول بيترز، كما أنه لم يستسغ الإخراج الذى حققه فيكتور وولفن كذلك لم يكن راضيًا

عن الديكورات التى صممها موردخاى غورليك. فهؤلاء الناس لم تكن لديهم سوى فكرة غامضة عما كان بريخت يعنيه بالمسرح الملحمى. ولقد اعترف غورليك بأنه سمع عن ذلك المصطلح للمرة الأولى يوم ذاك. أما الممثلون، وعلى الرغم من كل كفاءتهم، فإنهم لم يتمكنوا من خلق أثر التغريب الذى كان المؤلف يطلبه. فالواقع أن بريخت وإيسلر والمسرح الملحمى كلهم يقفون بالتعارض تماماً مع المذهب الطبيعى ومع مناهج ستانسلافسكى التى كانت تلك الفرقة تمارسها. وبما أن مزاج الطرفين لم يكن متساوياً، كان مجرد تقديم مسرحية «الأم» أشبه بالمعجزة.

غير أن ذلك الخلاف التعيس الذى كشف عن فضائح صغيرة، واستثار لدى الجانبين ردود فعل سيئة، لم يكن فى مصلحة عملية الترويج لقضية المسرح الملحمى فى الولايات المتحدة أو جعل تلك القضية عزيزة على اليسار. وكانت النتيجة مسرحية مسخ - نصف إنسان نصف سمكة، نصف بريخت نصف ستانسلافسكى، ثم كما يحدث غالباً فى المسرح تفرق الجميع وكل منهم يكره الآخر كرهاً شديداً. وهاكم العبارات التى وصف بها مردخاى غورليك لقاءاته مع بريخت «لقد صرح بريخت بأن هناك شخصاً لم يكفه ترجمة المسرحية إلى الإنجليزية فحولها إلى مايشبه حساء السكرين. وأن ديكورات غورليك برجوازية منمقة ومزيفة من ألفها إلى يائها».

غير أن غورليك انتهى إلى فهم الأسباب التى جعلت بريخت يصر على أن تكون الديكورات بسيطة، كما انتهى إلى تبصر «تلك الدقة على الطريقة اليابانية». وبريخت من جانبه، اعترف بأن غورليك يتحسن. وبعد ذلك بثلاث سنوات شاهد غورليك خلال زيارة قام بها إلى الدانمارك لرؤية بريخت، أحد عروض «رءوس مستديرة ورءوس مدببة» ولقد تبدى أنه قد حقق تطوراً كبيراً فى فهمه للمسرح البريختى لدرجة أنه تقدم ببعض الاقتراحات القيمة.

فى العرض النيويوركى لعبت هيلين هنرى دور فلاسوفا، ولعب جون يوروف دور بول، وكان من بين الممثلين أيضاً مارتن وولفن، ولى كوب، وهستر سوندغارد. ولقد قدم العرض الأول فى ١٩ تشرين الثانى ١٩٣٦ ليتلوه ٣٦ عرضاً متتالياً. والصحافة النيويوركية

واجهت المسرحية بالاستقبال الذى كان بالإمكان توقعه سلفاً فـ «النيوليدر» و «الدايلى ووركر» امتدحتا العمل، بينما عمدت «الهيرالد تربيون» و «البروكلن دايلى ايغل» وال «ايفننغ جورنال» إلى تهشيمه. وكان بريخت مستاء، فقد كان يرى أنه قد أدخلت تعديلات كثيرة على النص، وبولغ فى إضفاء الطابع الروسى على الثياب، كما أسيء إلى طابع المسرحية الملحمى بتعجيل وتيرة أحداثها، وزيفت ذهنيتها بجعل الكورس يخاطب الممثلين مباشرة. وفى قصيدة فيها من الجدية بقدر مافيها من الود وجهها إلى «اتحاد المسرح» كشف بريخت واحدة فواحدة النقاط التى لم يكن موافقاً عليها:

«إنكم تضيفون هنا «صباح الخير» وهناك «سلاماً أيها الفتى»../ وموت الابن جعلتموه فى النهاية، آملين بهذا أن تلفتوا انتباه المتفرج إليه/ أيها الرفاق، إن شكل هذه المسرحية جديد. فلماذا الخوف مما هو جديد؟/ بالنسبة إلى أولئك الذين استغلوا، وغدر بهم على الدوام، الحياة هى الأخرى تجربة مستمرة/ لكن حتى لو تردد متفرجكم، العامل، عند ذاك عليكم أن تتقدموا للقائه بخطوات وئيدة، واثقين من قدراته دون أدنى تحفظ».

فى ١٨ تموز ١٩٣٦ تمرد القادة العسكريون الأسبان ضد الحكومة الجمهورية الشرعية، وفى اليوم التالى تمرد الجنرال فرانشيسكو فرانكو. بعد ذلك بفترة تدفقت الطائرات الألمانية والإيطالية لتملأ سماء أسبانيا. أما الجمهورية الأسبانية التى تأسست فى لعام ١٩٢١ وظلت مهددة بالتفكك فكانت مع انتصار الجبهة الشعبية ١٩٣٦ قد حملت إلى الناس أملا ديمقراطياً. لكنها منذ ذلك الحين صارت حقل تجارب للنازيين الألمان والإيطاليين، كذلك صارت ميدان القتال الذى يلعب مصير الديمقراطية فيه. لفترة من الزمن (وهو أمر لم يدم طويلا لسوء الحظ) واجتمعت أفضل عناصر العالم المتمدن لتدعم الجمهورية المتأرجحة. فأخذ الموالون للجمهورية الذين يخوضون الحرب يرون طوابير المتطوعين وهم يتدفقون إلى جانبهم. وفى كل أنحاء العالم الذى كان يشهد، لاهث الأنفاس، ذلك الصراع غير العادل، دوت صرخة واحدة «لن يمروا»

بعد ذلك أخذ المتمردون يتلقون الأسلحة والمال ، فيما ظل الموالون عاجزين بسبب عدم تدخل البلدان الديمقراطية المزعومة، إلى جانبهم. ثم أتى الحصار وسياسة «الحياد» (التى لعبت فيها الولايات المتحدة دوراً أساسياً) لتوجه الضربة القاسمة إلى تلك المحاولة التى تعتبر من بين أكثر محاولات التاريخ المعاصر بطولة. ومع استسلام مدريد فى عام ١٩٣٩ حطت الحرب أوزارها.

لكن فى العام ١٩٣٧ كان المخرج لا يزال غير واضح. ولقد انخرط يومها فى الحرب عدد كبير من الكتاب، إما بالقتال مباشرة فى صفوف الطوابير الأممية، وإما بالكتابة، أما بريخت فكانت مساهمته على شكل مسرحية قصيرة عنوانها «بنادق الأم كرار» التى وضعها فى حزيران ١٩٣٧

لقد استوحى بريخت مسرحيته تلك من تراجيديا فى فصل واحد من تأليف جون ملينغتون سنج عنواها «على الحصان نحو البحر» ولقد جعل الذريعة المباشرة لمسرحيته، الحصار الذى فرض على بيلباو والمقاومة الغريبة التى أبدتها الطبقة العاملة الأسبانية. موضوع المسرحية بسيط، زوجة صياد سبق لها أن فقدت زوجها خلال الانتفاضة، تبدو الآن مستعدة لبذل كل مافى وسعها لكى تمنع ولديها من الانخراط فى الحرب ضد الجنرالات، وفيما يكون الابن الأكبر خوان منهمكاً فى العيد، يكون الأصغر خوسيه فى المنزل يكظم غيظه. صحيح أن الأم كرار ليست من أنصار السلم، لكنها تخاف العنف، وتشعر بنفسها مذنبة ؛ لأنها قبل عامين قد ساعدت زوجها ضد الفاشيين. أسلحة الزوج الراحل مخبأة فى المنزل. وحين يأتى شقيقها بيدرو خاكيراس، وهو عامل، يأتى للمطالبة بالأسلحة لاستخدامها دفاعاً عن الجمهورية، ترفض الأم كرار إعطاءه إياها. أما راعى الأبرشية، الأب فرانشيسكو، ذو النزعة الإنسانية والمناصر للسلم؛ فإنه يوافق على موقفها. غير أن الخال وابن أخته ينتهزان فرصة غيابها ويعثران على الأسلحة. تغضب الأم كرار، لكن فجأة تنطفئ الأضواء التى كان خوان قد علقها على مركب صيده ، والتى كان بالإمكان مشاهدتها من النافذة. فهل ارتحل الفتى سراً للانضمام إلى الموالين ياترى؟ إذا كان قد فعل فإن الأم سوف تلعنه إلى الأبد، غير أنه

كان فى حقيقة الأمر قد اغتيل على يد الفاشيين دونما سبب. وهاهو جثمانه يؤتى به. إذن هذه المرة تبدو الأم كرار مستعدة ليس فقط لإعطاء الأسلحة إلى بيدرو، بل لحمل السلاح بنفسها «من أجل خوان» كما تقول.

مسرحية بريخت هذه التى تعتبر إدانة للحيادية، تكشف كذلك عن مرونة موهبته ككاتب، وذلك لأنه إذ يهجر الأسلوب الملحمى الآن هاهو يعود إلى الدراما الأرسطية. فليس هنا سوى شخصية واحدة، ناهيك عن أن الكاتب يلجأ إلى الأحاسيس. والحدث أحادى الخط وكله متجه نحو نقطة ذروة واحدة. لقد كتبت المسرحية لكى تستثير ردود فعل وتصرفات فورية. قبل ذلك بسنوات كان بريخت قد قال بأن التطهير الأرسطى يبدو له فعالا إن اقتضى الأمر الحصول على أثر فورى وملموس. وكان هذا الحديث فى معرض الإشارة إلى مسرحية «سيان كالى» لفردريك وولف التى كتبت أيام فايمار وأثارت الكثير من النقاشات وكان موضوعها الإجهاض.

إذن فها هو بريخت يضحى، بسبب إلحاح الظروف. بنظرية كانت عزيزة عليه. لقد كان يعى تماماً نواقص مسرحيته، وهى نواقص أدركها جمهوره كذلك.

لقد لاحظ الروائى الدانماركى مارتن – أندرسن نيكسو، مؤلف الرواية الملحمية «بيل الغازى» والذى أصبح بعد الآن من بين أصدقاء بريخت، لاحظ بأن خاتمة المسرحية ، المؤثرة عميقًا لدى قراءتها، لم تكن تترك أثرًا عميقًا على الخشبة. ولقد كان بريخت منزعجًا، كما هو واضح من جراء استحالة استخدام أساليب المسرح الملحمى التى كان من شأنها أن تتيح له توسيع الحيز المكانى والزمانى، وتوضيح معطيات الصراع الأسبانى المعقدة. لذا انتهز بريخت فرصة تقديم المسرحية فى السويد، لكى يحاول إصلاح خللها بإضافة مشهد تمهيدى لها. وفى هذا المشهد نرى الأم كرار وشقيقها وابنها محبوسين، فى فرنسا، فى معسكر يقوم فرنسيون بحراسته. أحد هؤلاء الفرنسيين إذ يخاطب بيدرو، يبدو متشككًا بصدد جدوى المعركة التى يخوضها الأسبان، فيجيبه بيدرو وهو يشير إلى أخته:

«هى أيضـًا تساءلت عن جدوى النضال. لم تبق على تساؤلها حتى النهاية، لكنها تساءلت لفترة من الزمن. وآخرون، مثلها طرحوا هذا السؤال زمنًا طويلاً،

وحتى النهايـــة تقريبـًا. ونحن لم نهزم إلا لأنهم تساءلوا زمنًا طويلاً. هل تفهمنى؟ وأنت أيضًا إذا ماتساءلت لفترة طويلة، سوف تهزم مثلما هزمنا».

إن فى هذه المسرحية مشاهد قوية، منها على سبيل المثال ذلك المشهد الذى تغرق الأم كرار فيه ابنها بلعناتها، أو ذلك المشهد الذى يتناقش بيدرو فيه مع القسيس، حول مسألتى الحياد والعنف. غير أن الانضمام المفاجئ للثورة الذى تمارسه الشخصية الرئيسية عند نهاية المسرحية. لايبدو مبررًا بشكل واضح وذلك لأن المؤلف لم يحلل كفاية دوافع شخصيته المعقدة.. ولا حتى المعطيات بالغة التعقيد لتلك اللحظة التاريخية.

وثمة نادرة مؤثرة وغريبة، يرويها بريخت بنفسه بأسف، تظهر أن بإمكان كثافة موقف ما أن تعدم قواعد التمثيل الملحمى إعدامًا تامًا. ولقد حدثت النادرة خلال تقديم الأم كرار: «لقد غرقت هيلينا فايغل نفسها فى دموعها فى بعض اللحظات، على الرغم منها، ورغمًا عن المسرحية. فهل كان السبب أن الحرب الأهلية كانت فى ذلك النهار وبالا على المضطهدين، أم لأن فايغل كان لديها سبب آخر هزها، كانت الدموع تملأ عينيها بالتحديد حين تشرع فى لعن ابنها وهى لاتعلم بعد أنه اغتيل. لكن دموعها لم تكن دموع فلاحة، لكن دموع ممثلة يحزنها مصير تلك الفلاحة. إننى أرى فى هذا الأمر خطأ، لكن لايبدو لى أن أيًا من قواعدى قد خرقت.

ومع هذا فإن الروائيــة آنا سيغرز التى شاهدت هيلينا فايغل تلعب هذا الدور فى باريس قالت إن صوتها المدوى كان يساوى أطنانًا من الصحف والمنشورات وشاحنة مليئة بالذخائر. وتقول «لقد عرفنا تلك الليلة بالذات ماهو المسرح الألمانى حقًا». وتضيف أنه كان فى الصالة كثير من المهاجرين الناطقين بالألمانية والذين كانوا قد اعتادوا الابتعاد عن المسارح التى تقدم فيها مسرحيات يسارية.

غير أن أى واحد من الذين عرفوا الحرب الأسبانية لن يدهش لكون هيلينا فايغل قد عجزت عن إمساك دموعها. ولاشك أنها قد أثرت على جمهورها تأثيرًا عميقًا. ولقد ترك لنا بريخت فى إحدى قصائده صورة خالدة لها وهى منهمكة فى الاستعداد

لأداء دورها. فهى إذ تجلس على مقعدها البائس، هاهى، وبكل عناية «تزيل عن وجهها كل خصوصية» «وتبرز كتفيها النبيلين والضامرين كما يفعل أولئك الذين يقومون بأعمال شاقة».

أما «الكورساج» الذى كانت ترتديه فقد كان يحولها بالفعل إلى فلاحة حقيقية «ثم تنهض بجسدها الصغير، مقاتلة كبيرة لكى تدخل قدميها فى حذاء المطاط، وتمثل المعركة التى تخوضها زوجة الصياد الأندلسى ضد الجنرالات».

غير أن ألمانيا كانت هى أيضًا فى صلب اهتمامات بريخت، وهو فى سبيل جعل مواطنيه المنفيين يفهمون طبيعة النازية بشكل أفضل كتب نحو ثلاثين مشهداً قصيراً، جمعها تحت عنوان «خوف وبؤس الرايخ الثالث»(*) وهو عمل أنجزه فى العام ١٩٣٨

هنا أيضا كان مستعداً للتضحية بمبادئه الدرامية اللاأرسطية فى سبيل الحصول على ردود فعل فورية. لم يكن يرى فى أسلوب «الإسكتش» أى سر غامض بالنسبة إليه. ومخيلته السريعة، إذ تشتغل على قصاصات الصحف والرسوم الكاريكاتورية، والأشياء التى تسمع على الراديو، كانت سرعان ماتحولها إلى أحداث درامية «مأخوذة من الواقع نفسه» وقادرة على إظهار أن الخوف والبؤس قد أصابا كل شرائح المجتمع الألمانى: الطبقة المثقفة، البرجوازية الصغيرة، والطبقة العاملة. تلك المسرحيات ربما تكون قد تمكنت من شق طريقها إلى داخل الحدود الألمانية، لكن بريخت كان يرمى للوصول إلى المهاجرين قبل غيرهم. ترى ألم تكن ثمة شخصيات بارزة من أمثال ليون فوختفانغر على سبيل المثال قد اقترحت تفسيرات بالغة الغرابة للظاهرة النازية باعتبارها حادثًا «طبيعيًا» سيختفى من تلقائه مع الوقت! إن ماكان يشغل بال المؤلف بشكل خاص إنما هو استسلام المثقفين فى مواجهة الإرهاب. وهذه الموضوعة تهيمن على المشاهد الأكثر نجاحاً والأكثر رعبًا فى المجموعة. فنحن نشاهد المتهمين – من القاضى إلى الأستاذ إلى الطبيب إلى عالم الفيزياء إلى القسيس – وهم يسيرون فى موكب

(*) حرفيًا «الخوف الكبير للرايخ الثالث وبؤسه» .

أمام المنصة التى تعتليها سخرية بريخت الحادة، وأننا نصل تقريبًا إلى حد الإحساس ببراعة الرعب والتدهور. ففى المقطوعة المعنونة «بحثًا عن الحق» نرى قاضيًا مرتبكًا وهو يستعد لدخول بهو قصر العدالة لمحاكمة أعضاء مجموعة اتهموا بمهاجمة شخص يهودى ونهبه. ترى أى حكم سيصدر؟ إنه لرعبه يوجه حديثه أولا إلى مفتش البوليس ثم إلى النائب العام، وأخيرًا إلى المستشار الأول، غير أن كل واحد من خطاباته إنما يؤدى إلى زيادة توتره. إن خادمته واثقة من أنه سوف يحكم على أولئك الأنذال لأن كل الناس يعرفون أنهم مذنبون. وهو ليأسه يصرخ فى وجه المستشار الأول:

«إنك تعلم جيدًا أننى مستعد لأى شىء. فأنا بإمكانى أن أصدر هذا الحكم أو ذاك تبعًا لما يطلب منى. لكن على الأقل يجب أن أعرف ماهو مطلوب، فإذا لم أعرف، لن تعود ثمة عدالة».

وفى موقف مواز يقرر أستاذ ثانوى وزوجته الهرب خوفًا من أن يكون ابنهما مخبرًا نازيًا، ونحن نراهما يبحثان فى ذاكرتهما عن أية إساءة قد يكونان اقترفاها. وأخيرًا ينفجر الأستاذ قائلا «إننى مستعد لتعليم كل مايريدون منى أن أعلمه. لكن ماالذى يريدون تعليمه؟ فآه لو أننى أعرف هذا! هل ترانى أعلم كيف يريدون لبسمارك أن يكون»؟

وفى المختبر، لايعود لدى العلماء الفيزيائيين، شجاعة التحدث عن المسائل العلمية، خشية أن يسمعهم أحد وهم يلفظون اسم عالم أجنبى: أينشتاين على سبيل المثال. والجراح مدير المستشفى، بعد أن يعرض لمعاونيه، مطولا، أخلاقية المهنة، يرى نفسه أمام مريض مشوه، آت من معسكر الاعتقال فى أوريانئبورغ، فيتحول بفظاظة إلى السرير التالى. أما القسيس الذى يدعى للصلاة على خاطئ نادم، فى طريقه للعبور من الحياة إلى المنية، فيجد نفسه مجبرًا على ابتلاع غلطته حول «المسالمين». وفى مقطوعة «أريان، ياأختى» التى تعتبر الأكثر إثارة بين تلك المقطوعات، ترى امرأة يهودية على وشك هجران زوجها الآرى، الذى هو طبيب مشهور، فتخاطبه وهو غائب على النحو التالى:

«ما الذى اقترفتـــه فى حقهم؟ أنا لم أتدخل فى السياسة طوال حياتى؟ لقد كنت من أنصار تالمان».

أثر ذلك يصل الزوج الذى يصاب بالكآبة، لكننا نشعر جيداً أنه سيتركها ترحل. فى كل مكان يهيمن الخـــوف والتفكك. فاللحـــام الصغير الذى كان قد صوت لهتلر شـهر به ؛ لأنه باع لحمًا فى السوق السوداء.. فما كان منه إلا أن شنق نفسه فى واجهة محله. والعامل، بدوره، لم يفلت من مثل هذا المصير. فهو إذ ينسحر بشخصية الفوهرر، ينخرط فى الفرق الهجومية ويستفز رفاقه واشياً بهم بعد ذلك عن طريق إشارة بالطبشور يرسمها على ستراتهم، وفى معسكر للاعتقال حبس فيه عدداً من اللاجئين السياسيين، تعود خناقات قديمة للظهور بين شخص شيوعى وآخر اشتراكى - ديمقراطى!

«ترى هل سـينتـصـر البـؤس على الخـوف» يتسـاءل بريخت. وهو يحيى الفرق الصغيرة المؤلفة من مناضلين شجعان احتقروا الموت لدرجة أنهم تجرأوا على نشر كتاباتهم غير الشـــرعية. وذات يوم تقـرأ رسالة من واحد منهم أمام جماعة سرية «يابنى العزيز، غداً لن أكون هنا. فتنفيذ الإعدام غالبًا مايتم عند السادسة صباحاً. لكنى رغم هذا لازلت أكتب، لأنه يهمنى أن تعرف أن أفكارى لم تتغير، وأن تعرف أننى لم ألجأ إلى طلب الرحمة.. لأننى لم أرتكب، فى الواقع، أية جريمة.. أنت لاتزال فتيًا، لكن فتوتك هذه لن تقف عقبـــة فى وجهـك إن أنت فكرت دائمًا إلى أى جـــانب تقف. ابق منتمياً إلى طبقتك.. فعند ذلك لن يكون أبوك قد قاسى عبثًا».

لقد قدمت عدة مسرحيات تنتمى لتلك المجموعة، فى باريس ولندن وستوكهولم ونيويورك.. وتمخضت عن قدر كبير من الفاعلية. وبعد تقديم ثمانية منها فى باريس فى العام ١٩٣٨، من إخراج سلاتان دودوف، كتبت صحيفة «دويتشـه فولكستسـايتنغ» تقول: «إن الاستقبال الذى قوبلت به تلك المسرحيات، يبدو وكأنه إعلان عن قيام جبهة موحدة ضد الفاشية» ولقد كان رد فعل الطوابير الأممية حاراً بشكل خاص. وأحياناً كانت المسرحيات تقدم عن طريق فرق مختلطة، فمثلا كانت هيلينا فايغل تمثل إلى جانب ممثل غير محترف، هو فى أغلب الأحيان عامل لم يكن قد سبق له أن وضع رجلا فوق خشبة المسرح قبل ذاك.

أما حين كانت «خوف وبؤس الرايخ الثالث» تقدم، على العكس من هذا، بواسطة فنانين محترفين، فكان من شأن تعليمات بريخت الإخراجية - التى كانت تطالب بوجود دبابة مدرعة يقودها النازيون، فوق الخشبة - أن تزيد من قوة الأثر الذى تحدثه المسرحية. وبين المشاهد المختلفة، كان الجمهور يسمع صوتًا يراكبه هدير مدرعة. ولنذكر نموذجًا على الإجراء الذى كان بريخت يلجأ إليه لكى يزيد من فاعلية الإخراج، القطعة الأولى فى المسرحية:

«تظهر من بين الظلمات، مواكب عسكرية بربرية صاخبة، ويافطة كبيرة كتب عليها - نحو بولونيا - وإلى جانبها دبابة مدرعة. والفريق الذى يقود الدبابة والذى طليت وجوه أفراده باللون الأبيض، كان يغنى «وحين وطد زعيمنا بنفسه النظام فى ألمانيا بيد من حديد/ طلب منا أن نفرض النظام نفسه، بقوة أسلحتنا على البلدان الأخرى كلها».

أنجزت «خوف وبؤس الرايخ الثالث» فى العام ١٩٣٨. وخلال السنوات الثلاث التالية سوف يراقب بريخت كماشة النازيين وهى تضغط ليس فقط من حول رقبته، بل حول رقبة العالم كله؛ فالبلدان الأوروبية.. النمسا وتشيكوسلوفاكيا وأسبانيا وبولونيا والدول الإسكندنافية وهولندا وفرنسا، جميعًا انهارت بلدًا بلدًا، أمام الجبروت النازى العسكرى. وفى كل مكان صارت التهدئة والتعاون، بل والخيانة عملة رائجة!

إزاء كل ذلك، أخذ بريخت يعمل بدأب وشراسة، وتشير المشاريع المسرحية الكثيرة التى تعود إلى تلك المرحلة، إلى أن سؤالا وحيدًا كان يتملكه: كيف يمكن إلحاق الهزيمة بالنازية؟ وأحد ذلك المشاريع «كم يكلف الحديد؟»، يحكى - على شكل أمثولة - حكاية ضم هتلر للنمسا وتشيكوسلوفاكيا، والتوازيات هنا جلية بما فيه الكفاية. فالضحايا يحملون أسماء ذات دلالة (ومعظمهم من أصحاب الدكاكين) السيد أوستريخر(*) بائع التبغ، والسيدة تشيك، صاحبة محل الأحذية، والسيد سفندسون، بائع الحديد - أما الزبون فهو هتلر نفسه. وهذا الزبون يشترى، بالمال الذى نهبه

(*) Owsterreich (النمسا بالألمانية)، و Tscek (من تشيكوسلوفاكيا) و Svend (السويد).

من الآخـرين كمـيـات مـتـزايدة من الحـديد حـتى اللـحظة التى ينتـهى الأمـر بالسـيد سفندسـون إلى إعطائه الحـديد مـجانًا. أمـا المشـهـد الأخير وعنوانه «؟...١٩» فعليه أن يظهر السيدة تشيك. وحين تندلع الحرب يزيد سفندسون من ثمن بضائعه.

فى الوقت نفسه آلى بريخت على نفسه، ودائمًا بغيـة تسليط الضـوء على مناورات هتلر والنازيين، أن يؤلف أوبرا موضـوعها حكاية «دافيد وغوليات» وفيـها نرى النازيين وهـم يقاتلون ضد الألمان.. بترميز توراتى.

وكان بريخت يعبر عن «أنا» الموضوعى فى مسرحياته وأعماله الدعاوية. أما «أنا» هـ الذاتى، فكان يحتفظ به فى قصائده، سواء تلك التى نشرت منها أو الأخرى التى لم تنشـر. وفى هذه وتلك بوسعنا أن نلاحظ تغيـرًا ملحـوظًا. فـالسـمو النظرى إلى حد مـا، الذى كـان يبدو فى أعمال الشبـاب، بل وحتى فى «الأم» هدأته الآن عـاطفـة عميـقـة، إنما دون أن تتـأثر مـقدرته الـتحليليـة أو قيمـتـه الحـدسـيـة أيمـا تأثر. ففى مـسـرحيـات تلك السنوات، كما فى القصـائد، صـار العنصر الإنسانى والإنسـانوى هو العنصر المهيمن. كما أن شخصيات المسرحيات صارت ذات أبعاد مختلفة، صـارت شخصيات حقيقية - غاليلى، الأم كوراج، لوكولوس، شن-تى، غروشـا وشفـايك - إنما دون أن تفقد طابعـها «النمطى» ودون أن تكف عن كونها ممثلة لمجتمع إنسانى، ونتـاجًا للشروط الاجتماعية. لقد بدا بريخت وكـأنه مستنفر ضد نفسه على الدوام، ضد «القسـاوة» التى تغويه، وضد صـخور العواطف فى وجه القساوة البشرية والأنانية اللتين تحيطان به.

فـإذا جاز لنا أن نسبغ صـفة ما على موقفه فى تلك المرحلة وفى المراحل التى تلتها، سيكون فى وسـعنا أن نستخدم هذا التـعبير «الإنسانوية الماركسيـة». فالواقـع أن المؤلف أخذ يستشعر حس المسئولية المتزايد إزاء أولئك الذين يقرأونه والذين يشـاهدون مسرحياته. فكل أسـتـاذ بـحـاجة إلى تلاميـذ، وكل شـاعـر بحـاجة إلى قـراء. بيد أن ذلك الذى يتلقى ويفهم كلمات الأستاذ الحكيمة، ليس أقل جدارة بالاحترام من ذاك الذى يلقيها.

وهذا هو بالتـحـديد موضـوع إحدى قـصـائد بريخت ذات الجـمـال الذى لايقـارن، أعنى قصـيدة «حكاية ومسيرة تاو - تى - كنـغ». فى تلك القصـيدة أمـامنا الشـاعـر -

الفيلسوف لاو – تسو، وقد صار مريضاً وعاجزاً، ويحزنه الخبث الذى يستشرى مجدداً فى وطنه، فيقرر القيام برحلة أخيرة بمرافقة فتى يافع. إنه لايمتلك أى شىء آخر سوى معرفته. وهو يبلغ مراقب الجمارك هذا الأمر، عند الحدود، فيسأله هذا «أليس لديك شىء ثمين تصرح عنه؟» فيقول الفتى «لقد علّم». فهل حقق مكسبًا من التعليم؟ أجل، لقد تعلم هذا الأمر «إن الماء الذى أزهر الحجر الكبير، بعذوبة، وصل مع مرور الوقت إلى منتهاه» فالقاسى هو الذى يغلب دائمًا على أمره. لكن ما إن يجتاز الحكيم والفتى الحدود حتى يمسك رجل الجمارك بتلابيبهما. فما الذى شاء قوله بالماء؟ إنه يريد أن يكتباه له. فيعمد الشاعر إلى كتابة تلك الكلمات الحكيمة، لكى يتركها ذخراً لذلك الإنسان البائس، والمكتهل، والذى لا ينتمى – بالتأكيد – إلى فصيلة المنتصرين. بيد أن بريخت يقول فى خاتمة القصيدة: علينا ألا نثنى على الحكيم وحده. فالجمركى الذى عرف كيف ينتزع منه الحكمة، جدير كذلك بثنائنا. وهذه القصيدة تبدو وكأنها مكتوبة برسم كل أولئك الذين، فى عالمنا هذا، «لاينتمون إلى فصيلة المنتصرين».

«إن كل أولئك الذين يجلسون، لكى يكتبوا، على مقاعد ذهبية»، يقول بريخت فى قصيدة أخرى، أهداها لينيكسو، عن حق «سوف يسألون يومًا عمن حاك لهم أثوابهم». ففى المستقبل «سوف يثنى على أولئك الذين لكى يكتبوا، جلسوا على الأرض العارية، جلسوا بين المقاتلين» ؛ لأن هؤلاء الناس (أمثال الجمركى) هم الذين يحملون حقيقة الحكمة إلى إخوانهم، تحت قمصان ملطخة بالعرق، ويمكنونهم من اجتياز حواجز الشرطة.

أحيانًا، وعلى الرغم من كل يقظته، يتخلى بريخت فى قصائده عن انتباهه، ويكشف عن مشاعره الشخصية. فكيف كان له ألا يفعل وهو يختبر، كل يوم، بموت صديق أو اعتقال آخر، أو تعذيب ثالث ورابع، وينظر إلى «لائحة الخسائر الشخصية» – كما كان يسميها – تزداد طولا يومًا بعد يوم؟ كانوا يختفون الواحد بعد الآخر؛ فغالتر بنجامين، على سبيل المثال، ذلك الناقد الحصيف، وذلك «الناقد ذو المعرفة الكبيرة»، انتحر عند الحدود الأسبانية. لكن كانت هناك خسائر أكثر مدعاة للحزن أيضًا،

خسائر يمثلها أولئك الذين تحولوا إلى صف العدو، انطلاقًا من حاجتهم إلى «الترف» وليس انطلاقًا من المبادئ.

ومن بين الخسائر، كانت هناك خسارة سببت لبريخت الكثير من الأسى: خسارة مارغريت ستيفن، التى توفيت فى أحد مستشفيات موسكو فى العام ١٩٤١، وكانت تعانى من السل منذ ارتحالها عن ألمانيا.. كما كانت قد تبعت بريخت فى منفاه وقاتلت على الجبهة الأسبانية، وكانت بالنسبة إلى بريخت أستاذته ومساعدته، صديقته وناقدته. فقال عنها فى قصيدة له «لقد سقط جنرالى/ وسقط جنديى/ رحل تلميذى/ ورحل أستاذى».

وعلى سبيل تخليد ذكرى تلك السيدة النحيلة ذات العينين «الناريتين فى زرقتهما وفى غضبهما»، أطلق بريخت على مجرة «أوريون»، اسم مجرة ستيفن:

«منذ رحيلك أيتها المعلمة الصغيرة/ دون أن ألقى حوالى نظرة، أجول دون راحة/ ممنوعًا، فى عالم رمادى/ لاشىء لدى أفعله، لقد نلت إجازتى».

وقبل عامين من موت مارغريت ستيفن، كان بريخت قد تلقى كذلك ضربة قاسية ومؤلمة. فصديقه القديم سيرج ترتياكوف، الكاتب المسرحى السوفييتى، كان قد اتهم بـ «التجسس لحساب اليابانيين»، وأعدم خلال تصفيات العام ١٩٣٩. ولقد بكى بريخت موت صديقه هذا فى قصيدة له لم تنشر خلال حياته عنوانها «هل الشعب معصوم من الخطأ» ويقول فيها:

«أستاذى» ذلك الرجل الكبير الودود، أعدم رميًا بالرصاص بعد أن حكمت عليه محكمة شعبية/ حوكم جاسوسًا وألحق العار باسمه/ حطمت كتبه. وصار مجرد الحديث عنه يوقظ الشكوك، فيصمت المرء/ فماذا لو كان بريئًا؟».

التعلم، التحقق من المعرفة، الشك، العمل، بإمكاننا أن نقول إن هذه التعاليم صارت هى صيحات الحرب التى يطلقها بريخت. والشك، معناه وضع الحقيقة على المحك، بغية التمكن من العمل. ولقد كانت هناك صورتان ترافقان بريخت فى ارتحاله،

وترمزان إلى قنـاعـاتــه بمعنى من المعانى: البرشمان الصينى الذى يمثل «الشكاك» فى وضع تسـاؤلى دائب، وقنـا ع الشـــر اليابانى الذى «تؤكد شــرايينــه المنتـفخـــة عند الصدغين على الجهد الذى على المرء أن يبذله لكى يكون سيئًا».

غير أن الشــك ليس معنــاه رأفـة المرء بنفسه. فبريخت يكتب موجهـاً حديثــه إلى من خانته شجاعته:

«إن وضـعنا أسـوأ مما كنت تعتقد../ وذلك هـو وضـعنا: إن لم ننجز أفعـالا تفوق قدرة البشر، سنضيع../ تقول: لقد ناضلت كثيراً، ولم أعد قادراً على القتال/ فـاسمع: إن لم تعد قادرًا على النضـال ستهلك.. سواء أكان الخطأ خطأك أم لا».

كان الفــخ قـد بدأ ينغلق على بريخت. فعمد فى العام ١٩٣٩، تلك السنة المؤلمة، إلى سؤال كـارل كورش الذى كان قـد ارتحل إلى الولايات المتـحدة عمـا إذا «كان فى وسعى أن أحصل على أوراق الهجرة التى أحتاجـها. هيلينا وأنـا سنرحل إلى الولايات المتحـــدة. فـهل لك أن تتـحرى لى عمـا إذا كان سيمكن لى أن أعثر على وظيفة أستاذ (لأن تلك هى الوسيلة الوحيدة للإفلات من نظام «الكوتا»، الذى يعتبر عقبة كأداء)؟».

ترك الدانمرك متـجهًا إلى السويد، ثم السويد مـتجهًا إلى فنلندا ؛ حيث كان له أصدقاء، وحيث عثر على مأوى لــــه لــدى الروائية الموهـــوبــــة هيـــلا فوليجـــوكى، فى تافـاسـتـلاند. ومن الجـدير بالذكـر هنا هـو أن مـسـيـرة تلك الكاتبـة كـانت حـافلة بالمغامـرات كمسيرتـه. فـهى من أصــل إستونى، هاجرت فى أوائل القرن إلى فنلندا؛ حيث لعبت دوراً فعالا فى التحرك النقابى. وكانت أولى مسرحياتها قد حظرت من قبل الحكومة بسبب مبالغتها فى الراديكالية. فكتبت روايات حول حياة الفلاحين الفنلنديين، وحققت شهرتها الكبرى مع مسرحية اجتماعية تدور أحداثها فى الأوساط الفلاحية عنوانها «نساء نيسكافورى».

لم يغــرق بريخت فى الأوهـــام أبداً. إذ كان يعـرف أن فنلندا بدورها ستغوص فى وهدة الحرب، مما سيضطره مجدداً للهرب:

«لفضولى، تفحصت الخارطة. وفى لابونيا، هناك عاليًا باتجاه المحيط المتجمد الشمالى، عثرت على مرفأ صغير».

آه لو كان بإمكانه بعد أن يقف متأملا جمال الطبيعة! إنه يتحدث عن المياه الغنية بالأسماك، والغابات الموغلة عمقًا، وروائح أشجار البتولا والثمار الوحشية:

«روائح وأصوات وصور وأحاسيس تتلاشى/ هاهو الهارب جالس بين أشجار المغث فى العقيق/ يستعيد مهنته العسيرة: الأمل».

والأمل كان عبارة عن طلب للحصول على تأشيرة تقدم به من قنصلية الولايات المتحدة. وفى ذلك الصدد كتب بريخت «نشيد إلى موظف سام»:

«هل تتفضل، يا نائب القنصل السامى، بإعطاء حشرتك المرتجفة ضربة الختم المفيدة!».

لقد سبق له، أربع مرات أن اقترب من حضرة ذلك الموظف بشعره المقصوص جيداً، وقبعته فى يده (بدلا من قبعته القديمة - الكاسكيت-).

«هاهو يقترب، ناصبًا الأفخاخ الكبيرة./ إن هناك بابًا وحيداً باقيًا/ يفتح على الحرية/ مفتاحه فى يدك فهل سترميه فى الفخ؟».

واضح أن بريخت لم يكن قد فقد روحه المرحة. ففى فنلندا، كتب واحدة من أكثر كوميدياته طرافة «السيد بونتيلا وتابعه ماتى». وكان بوسعه فى الوقت نفسه أن يكتب:

«ذلكم هو العام الذى سيحكى عنه مطولا/ ذلكم هو العام الذى لن يقال عنه كلمة./ العجائز يرون الشبان يموتون/ والمجانين يرون الحكماء يموتون./ الأرض لم تعد تحمل الحصاد.. صارت تلتهم./ ومن السماء لم يعد يهطل المطر، بل الحديد وحسب».

وإلى تلك المرحلة تعود كذلك مسرحيات بريخت «حياة غاليلى»، و «صعود أرتورو أوى الذى يمكن إيقافه» و «إنسان سيتشوان الطيب»، إضافة إلى الكثير من الدراسات

والقصـــائـد. ومنها تلك القصيدة التى تعتبر من أكثر قصائد بريخت إثارة للمشاعر «إلى الذين سيولدون من بعدنا» وفيها يقول:

«إننى أعيش حقًا فى زمن بالغ الظلمة

لامعنى فيه للكلمات البريئة. والجبن الناصع

يعنى الافتقار إلى الحس. من يضحك

يضحك لأن النبأ الرهيب

لم يصل إليه بعد.

يا لها من أزمان

تلك التى يكاد الحديث عن الشجر فيها أن يكون جريمة،

لأن المطلوب إحاطة الكثير من الجرائم بالصمت!

أنتم، يا من تطلعون من السيل

الذى غرقنا فيه،

فكروا

حين تتحدثون عن ضروب ضعفنا

بالزمن المظلم

الذى ستكونون قد خرجتم منه.

وذلك لأننا، إذ نغير البلدان بقدر مانغير الأحذية،

كنا نعبر الصراعات الطبقية، يائسين

حين لم يكن سوى الظلم، لا الثورة.

ومع هذا، ها نحن نعلم:

أن كراهية الدناءة، أيضًا

تشوه السمات.

وأن الغضب ضد الظلم، أيضًا

يجعل الصوت أجشًا. آه.. نحن

الذين كنا نريد أن نجعل الأرض بساطًا لعالم ودود

لم نستطع أن نكون ودودين

أما أنتم، فحين تتوصلون إلى هذا

ويصبح الإنسان صديقًا للإنسان

فكروا بنا

بتسامح».

- ٣ -

مسئولية المثقف : "حياة غاليلى"

لم يكن العام ١٩٣٨ واحداً من تلك الأعوام التى توحى بالحماس، أو تخلق آمالا مستقبلية مفرطة؛ ففى ذلك العام كانت هناك «ميونيخ»، وإحلال النازيين للنمسا وتشيكوسلوفاكيا، وهزائم الجمهورية الأسبانية: إذن لم تكن تلك هى اللحظة المناسبة للاحتفال بدنو الأزمان الجديدة.

ومع هذا، فى ذلك العام بالذات، ووسط كل الدلائل المشئومة، ولد عصر الذرة.

وبتاريخ ٢٣ تشرين الثانى ١٩٣٨ ، يدون بريخت فى يومياته الملاحظة التالية «أنجزت حياة غاليلى».

وبهذا يكون بريخت قد وجه التحية إلى الأزمان الجديدة، وهو قابع فى وسط الظلمات. وقبل ذلك بزمن كانت قد ولدت فى رأسه بذور تلك المسرحية، التى كان قد كتبها فى صورة أولى بعنوان «ومع هذا.. الأرض تدور» قبل حدوث ذلك الأمر الاستثنائى، أما الآن فإنه قادر بشكل أفضل على إدراك مايترتب على تلك المآثر العلمية الجديدة. وهو بذلك القسط الكبير من الفضول الذى كان على الدوام يطبع أعماله التمهيدية، شرع بدراسة طبيعة تلك الثورة ونتائجها التى كانت قد طالت العلوم الطبيعية. وفى بداية العام ١٩٣٨، ذهب ليستشير أحد مساعدى نيلس بوهر، الأستاذ ك. مولر، فتحدث معه، بين أمور أخرى، من «خطابات» غاليلى. ويروى مولر أن خلافاً قد ثار بينهما:

«لأن «الخطابات» ما كان لها أبداً أن تكتب لو لم يكن غاليلى قد أبدى، قبل ذلك بسنوات، خضوعًا للكنيسة الكاثوليكية، كنت أنا أرى موقفه مبرراً. فبالنسبة إليه، كانت تلك هى الوسيلة الوحيدة التى تمكنه - فى التحليل الأخير - من الانتصار على محاكم التفتيش. أما بريخت فكان يرى - على العكس من هذا - أن نكوص غاليلى فى العام ٢٦٣٣ يشكل هزيمة نتج عنها، فى السنوات التالية، انفصام خطير بين العلم والمجتمع الإنسانى. أنا لم أتمكن أبداً من فهم وجهة نظره هذه، كذلك لم يرد فهمى لها بعد قراءتى لـ «غاليلى». التى كتبها بريخت، غير أن هذا لا يعنى أن المسرحية لم تثرنى، ولم تمسنى فى عمق روحى».

إن بريخت، إذ وجه منظاره الوهمى إلى الأفق التاريخى، لم يحتج إلى وقت طويل ليدرك بأن ثمة متغيرات مهمة سوف تحدث فى هذا العالم. وأن ثمة يوماً جديداً سوف تشرق شمسه. فما الذى كان ذلك الاكتشاف يبشر به؟

«فى وسط الظلمات التى تهرع لتغليف عالم يرتعش بسبب الحمى، وتحيط به أفعال دامية، وأفكار دامية هى الأخرى، بينما يبدو استشراء البربرية وكأنه فى طريقه لأن يقودنا، دون هوادة، نحو حرب ربما ستكون أكبر الحروب التى عرفها التاريخ، وأكثرها رعباً، من الصعب على المرء أن يتبنى موقفاً يلائم أولئك الناس الذين تنفتح فى وجوههم آفاق عصر جديد وسعيد. ترى أولا تشير كل الدلائل إلى أن الليل يهبط وئيداً.. أوليس حقيقياً أن ليس ثمة، فى الوقت الراهن، مايبشر بفجر قريب؟ وأليس من الملائم لنا أن نتصرف كأناس يغوصون فى وهدة الليل؟».

ويتابع بريخت متسائلا، كيف يمكن الحديث عن عصر جديد، بينما نرى أن هذا المصطلح، ومصطلح «النظام الجديد»، قد تبناهما أعداء العالم نفسه، لكنها الآن تتجلى أكثر رعباً من أى وقت مضى» فهل نحن فى طريقنا، فى مثل هذا الوضع، لمحاولة التعلق بأهداب الماضى؟ للحديث عن قارة الأطلنطيد الغارقة؟».

الحقيقة أن بريخت، فى الوقت الذى كان يستعد فيه للرقاد، كان يفكر بالغد. لكن أو لم يكن يفضل التفكير باليوم المنصرم بدلا من التفكير باليوم المقبل؟

وهل تراه لهذا السبب يبدى اهتماماً بزمن مضى منذ ثلاثمائة عام، بزمن شهد ازدهار العلوم والفنون.. هاهو يقول «آمل أن لا..».

كان الطوفان يهدد من كل جانب. فالعالم يعيش أزماناً بربرية «غير تاريخية». والحضارة الغربية تبدو وكأنها على وشك التهاوى. ومفاهيم «القديم» و «الجديد» كانت قد فقدت وضوحها، كما أن تعاليم كلاسيكى الاشتراكية - ماركس، إنغلز ولينين - إذ فقدت سحر «جدتها»، باتت هى الأخرى تعطى انطباعاً بأنها تنتمى إلى زمن أدبر.

ومع هذا هاهو بريخت يلح على الحديث عن عصر «جديد». فهو كان بوصفه مراقباً موضوعياً، يعلم أن ذلك العصر يقترب، لكن دون أن يكون مرتدياً ثوب الضياء، وأن الولادة ستكون عسيرة ودامية، وأنها ولادة تكاد تشبه الموت.

وبريخت، فى قصيدة نثرية له عنوانها «رؤى» يصف لنا وصول **القديم والجديد، فالقديم إذ يرتدى مسوح الجديد**، يقود الموكب وهو يسير على عكازيه. أما الجديد فيسير مكبلا، فى أسمال بالية، ومع هذا هانحن نميز تحت تلك الأسمال «أطراف الشباب المشعة». وفى كل مكان ترتفع الصيحات «هاهو النظام الجديد يأتى، كل هذا جديد، رحبوا بالجديد، كونوا جدداً مثلنا» غير أن تلك الصيحات كانت ستسمع بشكل أفضل لولا أن هدير المدافع يغرقها. تلكم هى الفاشية، متمسحة بالنظام الجديد.

إن بريخت، كما نعرفه جيداً، ليس ذلك الإنسان الذى يغرق فى التاريخ لكى ينسى الزمن الراهن. لكن كان يبدو له مهمًا أن يهتم بالماضى التاريخى. فالواقع أن هتلر والنازيين كانوا يجدون صعوبة كأداء فى إعادتهم لكتابة التاريخ، ولإيجاد صيغ له مشوهة، قمينة بأن تبرر ماكانوا يسمونه «مهمتهم التاريخية». وهم كانوا ، وبالأسلوب نفسه، لايتورعون عن مهاجمة كل صنوف الثقافة. ولنذكر هنا أن عالم الفيزياء الحاذق فيليب لينارد، الحائز على جائزة «نوبل»، كان قد طرد ألبرت أينشتاين من جمعية العلماء، ووضع دراسة حول «الفيزياء الألمانية» فى أربع مجلدات، مطهرة من شوائب «التأثير السامى».

لذا كان من الضرورى، إعادة كتابة الماضى التاريخى فى حقيقته، والتحرر من التفسيرات الميتافيزيقية والغيبية والعنصرية، وربط الماضى بالحاضر.. وبالتالى تسليط الضوء على هذا الأخير. كان على الإنسان الحديث أن يعيد اكتشاف المنابع القوية للفكر التقدمى، مما سيمكنه من المحافظة على استمرارية التقاليد الديمقراطية المناضلة. وعلى أى حال لم يكن بريخت الوحيد الذى استشعر تلك الحاجة؛ ففى معسكر التجميع الفرنسى فى فيرنى، كان فردريك وولف منكبًا على كتابة مسرحية تاريخية حول بومارشيه وجذور الثورة الفرنسية. كما كان كتاب روائيون كبار من أمثال توماس مان وهاينريغ مان وليون فوختفانغر، يستفيدون من تجارب الحاضر المريرة، لكى يعمقوا فهمهم للتاريخ.

ولقد كان من الطبيعى لبريخت أن يحاول إقامة رابط بين الثورة العلمية الكبرى التى كان يعيش فى ظلها، وبين الثورة الأخرى التى أدت لولادة العلم الحديث، ثورة غاليلى وخطاباته.

لقد كان من شأن هذا العمل أن يكون إنجاز العمر، وهناك ثلاثة كتابات كاملة لمسرحية «غاليلى» أنجزت الأولى فى العام ١٩٣٨، وكتبت الثانية - باللغة الإنجليزية - بين ١٩٤٦ - ١٩٤٧، أما الثالثة وهى بالألمانية فقد ظل بريخت يشتغل عليها قبل فترة يسيرة من موته. وتشير الملاحظات الكثيرة وصفحات المسودة، التى لم تنشر، والتى مهدت للكتابة الأولى، إلى أنها كانت تختلف اختلافًا بينًا عن الآخرين.

ولنشر مرة أخرى إلى أن الوضع الذى كان بريخت يشتغل فى ظله، لم يكن من تلك الأوضاع التى تلائم كاتبًا مسرحيًا يرغب فى استثمار الموضوعات المعاصرة؛ فلم يكن ثمة أمل لمسرحياته فى أن تنشر أو تقدم على الخشبة. لقد كان يأمل فى أن تستقبل هذه المسرحية فى نيويورك استقبالا طيبًا، لكنه كذلك بعث بنسخة منها إلى «شولشبيل هاوس» فى زيوريخ. فظلت المخطوطة هناك أربعة أعوام قبل أن تستخدم. أما التجربة الأميركية فكانت إلى حد ما أوفر حظًا.

مسرحية «أور-غاليليو» (ولنطلق هذا الاســم على المســودة الأولى للمسرحية) تبدو وكأنها كتبت فى الأصل لكى تعرض على «العمال». فبريخت بوصفه ماركسيًا، كان يعــرف أهميــة العلم والاكتشافات العلمية بالنسبة إلى مصير الطبقة العاملة. وكان قــد شــاهد فى بداية الثلاثينيات، ألبرت أينشتاين وهو يشرح الفيزياء الحديثة أمام رهط من العمال، وكان بريخت يعلم جيداً أن أية ثورة علمية لن تكون ذات مغزى إلا إذا أدت إلى تقدم المجتمع، فالجديد ليس بالضرورة حكيمًا. وبريخت، إذ فكر بالنازيين، كتب يقول «إن الهوائيات الجديدة تبعث الحماقات القديمة. أما الحكمة فإنها تنقل مباشرة من الفم إلى الأذن».

فى المرحلة الأولى لتأليفها، كانت المسرحية قد اتخذت شكلا يكاد يكون تقليديًا. ففيها كنا نرى غاليلى تحت سمات عالم ثورى، بطل، أما تخليه عن آرائه وهو تخل تلته العبارة الشهيرة «والأسطورية» «ومع هذا إنها تدور» فلم يكن من شأنه أن يسىء فى شىء إلى مجموع أعماله، كما لم يحل بينه وبين المساهمة فى تقدم البشرية. فى تلك الملاحظات البالغة القدم، نرى غاليلى على اتصال مباشر بالناس، بعمال الميكانيك، بالحرفيين، بالمهندسين، وكذلك بالشعب العادى فى الأسواق وفى الحوانيت. ليس غاليلى عالما يشتغل فى قضاء الاهتمامات اليومية. بل إنه يعرف ما الذى يجرى فى الترسانة، وفى فرن الخزف، وفى معمل صب الحديد، إنه محاط بالحرفيين وبالزجاجين وبالنجارين، ويحب التنزه فوق أرصفة المرفأ، بين المراكب، كما يحب مشاهدة أى إنسان وهو يستخدم نموذجًا جديداً لآلة تسهل عمله.

بيد أنه على علم بشكل خاص بمصاعب الحياة ومشاقها، كما أن الظلم والاضطهاد يجعلانه غاضبًا. إنه يتساءل «هل تعلمون ما الذى يقوله آل نيتى عن الإيطاليين؟ إنهم يطلبون من الأرض أن تبقى ثابتة خشية أن تصل الأفكار الجديدة إلى أذهان فلاحيهم.. والحقيقة أنه لم يسبق لأى فرع وحيد من فروع العلم مثل فرعنا، أن رأى مثل هذه المهمة تناط به، مهمة شحذ أسلحة العقل لكى يتمكن شعب بأسره من توجيه تلك الأسلحة إلى نحور مضطهديه».

الواقع أن غاليلى يرى أن كل ماتفعله الكنيسة والسلطة البابوية يصب فى طاحون الطبقة المتسلطة، لذا هانحن نراه يخوض الحرب ضد الإقطاعية وهو مسلح بأسلحة العلم. أما الكرادلة فإنهم يناقشون اكتشافاته وكأنهم مدراء مجمع للصناعات الكيماوية، يقفون إزاء ضربة قوية وجهتها لهم شركة منافسة تهدد احتكارهم.

وبما أن غاليلى كان يقف فى طليعة الفكر الجديد، هاهو ذا راغب فى نشر الحقيقة، حتى ولو كان عليه (بعد نكرانه) أن يفعل هذا بأساليب سرية. لذا يسند إلى صديق له، صانع أوان، تلك المهمة التى سوف لن تنجز، لسوء الحظ.

حين كان منكبًا على كتابه المسودة الأولى للمسرحية، غير بريخت رأيه، فى الوقت نفسه، بصدد غاليلى كما بصدد نكرانه. فبالنظر إلى المشكلات التاريخية المطروحة فى الوقت الراهن، والمطروحة بجدية لاتكف عن التعاظم، يسأل بريخت نفسه: ماهى مسئولية المثقف فى مواجهة الإرهاب؟ الجواب: عليه أن ينشر الحقيقة. لكن كيف يمكن إيصال الحقيقة فى وضع مشابه؟ الجواب: بأساليب سرية. وكان بريخت قد سبق له أن كتب حول الصعوبات الخمس الرئيسية التى تقف دون اكتمال هذا الجهد. أما مسرحية «غاليلى» كما أعاد بريخت كتابتها فى الدانمارك، وأنجزت فى العام ١٩٣٨، فإنها تجيب على السؤال نفسه قائلة:

«مثل سارق يشتغل فى ليل غير مقمر إن لم يمر شرطى: تلكم هى الطريقة التى بها يتقدم ذاك الذى يتبع الحقيقة./ ومثل نشال بكتف خائف أن تربت عليه يد، يحمل الحقيقة».

ولقد لاحظ بريخت أن هذه هى الطريقة نفسها التى بها استطاع كونفوشيوس ولينين والسير توماس مور وآخرون إدخال الحقيقة تهريبًا الى أرض العدو. كانت المسرحية موجهة كذلك إلى الرفاق المهاجرين المشتتين والمغالين فى سقوطهم فى فخ اليأس. كانت ترغب فى جعلهم يعون مسئولياتهم، ليس فقط إزاء مهنتهم وطريقهم، بل كذلك إزاء ملايين الأشخاص الذين يرتبط بهم بقاؤهم، فى التحليل الأخير. كان بريخت يعلم جيدًا أن المجتمع البرجوازى يبذل جهدًا كبيرًا، وبنجاح فى أغلب الأحيان،

فى سبيل عزل رجل العلم وجره إلى «جزيرة استقلال» صغيرة تقدم له لكى يتابع فيها أبحاثه بهدوء، وينتهى الأمر إلى جعله أسيراً له ولسياسته ولاقتصاده ولأيديولوجيته. كان يعلم أن المجتمع البرجوازى يلوح للعلماء بالأسطورة المريحة المتحدثة عن التوجه «النقى»، وعن العلم «النقى»، فى الوقت الذى تسند فيه لآخرين أمر استخدام العلم لغايات أقل نقاء، وكان يعلم أن المجتمع البرجوازى يلجأ إلى ضروب المديح، وإلى المال، وإلى الهبات، وإن لم ينفع هذا كله، يلجأ إلى القمع والقوة فى سبيل الوصول إلى غاياته.

إن غاليلى الذى يطلع من الكتابة المكتملة الأولى للمسرحية، التى أنجزت فى العام ١٩٣٨، لم يعد هو هو ذلك البطل الواعى اجتماعياً الذى تتحدث عنه الملاحظات والمشاريع التمهيدية. صحيح أنه لايزال يحتفظ بآثار البطولة، لكن احتكاكه بالشعب صار أقل. إنه الآن «بطل» العلم، إنسان معقد متناقض ومبهم يحيط صحته وممتلكاته بالخطر فى سبيل متابعة أبحاثه، لكن هذا يكون بعد عدوله عن رأيه. إنه لا يزال يبذل جهوده فى سبيل نشر أفكاره بمساعدة صديقه الخزاف، وهو يلجأ فى هذا السبيل إلى الأساليب التى ينادى بريخت باتباعها فى زمن الإرهاب، معرفة إدراك الحقيقة، جعلها قابلة للاستخدام، اختيار الذين ستصلهم بعناية، ونقلها إليهم بحذق. وهو يصل إلى حد المطالبة بصمت صبور يسمح بالبقاء على قيد الحياة حتى اللحظة المناسبة. لكن سرعان مايظن بأنه قد جعل مخطوطته تعبر الحدود قطعة قطعة. وخلال مشهد لاينسى، موقعه عند نهاية المسرحية، نرى الخزاف، الذى استخدم وسيطاً بين غاليلى والعالم الخارجى، يعود للظهور بذريعة اضطراره لإصلاح المدخنة، لكنه يظهر فى الواقع من أجل إعادة إحدى المخطوطات للعالم. وهو إذ يفعل هذا يهمس فى أذن العجوز الذى صار نصف ضرير:

«إنهم يقتفون أثرنا، فيلاجيو اعتقل.. وهذه هى المرة الثالثة التى أُضطر فيها لإيصال هذا الكتاب إليك.

«غاليلى (مهتزاً) أين سأضعه؟

«الخزاف: مفتوحاً على الطاولة».

بيد أن المشكلة الرئيسية هي دون أدنى شك مشكلة العدول عن الرأى ونكرانه، فكيف يمكن تفسيرها؟ فكر بريخت فى أول الأمر أن يقدمها على شكل لعبة احتيالية تتيح لغاليلى إمكانية متابعة أشغاله ودعاوته. وثمة ملاحظة مختصرة توحى بأنه إذا كان العالم قد خضع لمحاكم التفتيش، فما هذا إلا لأنه قد استشعر بأن الخطر لايحيق فقط بوجوده وإنما أيضًا ببقاء إنجازاته. فلو لم يكن الأمر على علاقة إلا بحياته الخاصة (كما يقول لتلميذه أندريا سارتى) لكان نكرانه لأفكاره جديراً بالاحتقار.

غير أن بريخت ، وبعد تفكير طويل ، استبعد هذه الفكرة. فهو لم يكن راغبًا فى إعطاء الانطباع بأن غاليلى حين عدل عن رأيه، إنما كان يخادع لكى يحافظ على مكتشفاته. وبالنتيجة، نرى غاليلى فى الكتابة النهائية للمسرحية، يعترف لأندريا بأن الخوف من الموت كان الأمر الوحيد الذى دفعه إلى العدول. ويقول:

«بعد محاكمتى بفترة يسيرة حدث أن عاملنى الناس الذين كانوا يعرفوننى سابقًا، بشىء من التسامح. بمعنى أنهم عزوا لى كل أنواع النوايا السامية.. لكنى أنكرت كل تلك النوايا.. فبعد دراسة متيقظة لكل الظروف، سواء أكانت ظروفًا مخففة أم لا، هناك استنتاج وحيد يفرض نفسه، أن ليس هناك أية ذريعة ممكنة تبرر مثل هذا الخضوع، باستثناء الخوف من الموت.. فبشكل عام لايحتاج الأمر إلى أقل من تهديد بالموت لكى يعود الإنسان عما كان ذكاؤه قد قاده إليه: ذلك الذكاء الذى هو أخطر هبة وهبنا إياها الله القدير».

وحين يحتج أندريا موردًا على سبيل المثال الموقف الشجاع الذى وقفه غاليلى فى مواجهة الطاعون، يقول العالم «أبداً فالطاعون أقل قتلا بكثير» ويضيف «إن العلم موجود فى المركب نفسه الذى يحمل الإنسانية. لايمكن للعلم أن يقول: وماشأنى أنا إذا كان هناك ماء يتسرب إلى المركب؟ والأمر نفسه يقال عن العقل.. فذلك الهم هم ينبغى على كل الناس أن يتقاسموه.. والعلم لايمكنه أن يستخدم رجالا يترددون دون الدفاع عن العقل.. فحين تمتد اليد، التى يغذيها العقل، فى لحظة أو فى أخرى ودون إنذار

للإمساك بخوانيقه، يجب قطع اليد. وذلكم هو السبب الذى يجعل العلم غير قادر على التسامح مع بقاء إنسان مثلى فى صفوف العلماء».

لكنه، كما يعترف لأندريا، ظل يتابع نشاطاته العلمية لأن «الجسد ضعيف» كما يقول. وها هو قد وضع كتاباً آخر عنوانه «الخطابات». ثم، باحتياله الثعلبى، يوحى لأندريا أنه لن يكون من الشر ترك هذه المخطوطة تقع بين أيد لا ينبغى أن تقع بينها، وأن القراء الذين يجهلون محاجات التفتيش قد يكون من شأنهم أن يستخلصوا منها نتائج مخطئة. يفهم أندريا ويضع المخطوطة فى جيبه. ويستنتج غاليلى «إننى لازلت على قناعتى، أننا نقف على عتبة عهد جديد، ربما سيظهر هذا العهد بملامح عاهرة غارقة فى دمائها.. ومما لاشك فيه أن العهد الجديد سيكون مشابهاً، لكن الفجر يبزغ من قلب أعتى الظلمات، وفى الوقت الذى تأتى فيه الاكتشافات الكبرى فى بعض الأماكن لتحسين مصير الإنسانية، ثمة قسم كبير من العالم يعيش فى ظلمة كثيفة. بل ولربما غاص ذلك القسم أكثر وأكثر فى ظلمته. تيقظ جيداً حين تجتاز ألمانيا وأنت تحمل الحقيقة مخبوءة تحت معطفك».

حتى قبل أن ينجز هذه الكتابة الأولى، كان بريخت قد بدأ التساؤل حول موضوعها. فمن جهة كان يبدو له وكأن المسرحية تخرق مبادئه الجمالية الخاصة، مبادئ المسرح الملحمى، وتنطبق عليها بالتالى صفة الانتهازية. وهو من جهة ثانية كان يتساءل عما إذا كان تفسيره للنكران صحيحاً، وعما إذا كان قد أوضح بشكل كاف دور العالم فى زمن متأزم، آخذاً بعين الاعتبار تلك المكتشفات الرائعة التى تمهد لنهاية عصر آخر ولولايته. كتب بريخت «قبل الحرب عشت أمام مذياعى لحظة تاريخية حقيقية، فقد كان المذياع يبث لقاء أجرى مع العلماء المشتغلين فى معهد نيلس بوهر فى كوبنهاغن، حول الاكتشاف المذهل الذى تحقق فى ميدان انشطار الذرة، يومها صرح الفيزيائيون بأن الإنسانية قد اكتشفت مصدراً كبيراً للطاقة. وحين رغب الصحافى فى أن يعرف ما إذا كان بعد ممكناً تطبيق الاكتشاف عملياً بصورة ملموسة أتاه الجواب «لا. ليس بعد» عند ذلك صرخ بلهجة من يتنفس الصعداء عميقاً

«حسنًا حسنًا هذا أفضـــل! إننى أعتقد جازمًا أن الإنسانية لاتزال غير مستعدة لامتلاك مصدر الطاقة هذا».

من الواضح كما يضيف بريخت أن ماراود الأذهان فوراً لم يكن سوى الصناعة الحربية، فالاختراعات الكبرى والاكتشافات الحديثة لم يكن من شأنها فى ذلك الوقت إلا أن تعرض الإنسانية لأخطار أكثر وأكثر رعباً: فكل واحـــدة من تلك الاكتشافات، أو تقريبياً كل واحـدة «كانت تستقبل أول الأمـر بصيحة انتصار سرعان ما تتحول إلى صيحة رعب».

ويورد بريخت هنا، فى معرض موافقته عليها، تلك العبارات التى أطلقها ألبرت أينشتاين فى العام ١٩٣٩، لمناسبة «معرض نيويورك العالمى» إذ قال: لقد تقدم الإنسان سريعًا فى الميادين العلمية والتقنية، لكن سرعته فى تعلم كيفية تخطيط «إنتاج الثروات وتوزيعها» كانت أقل بكثير، بحيث إنه الآن يعيش فى رعب دائم خوفًا من الانهيار الاقتصادى، وهو رعب لايقل عن رعبه إزاء شبح حرب ماثلة على الدوام.

عندما خلق شخصية غاليلى، كان بريخت قد آل على نفسه أن يعالج مشكلة أخلاقيـــة بالغـــة الحساسية، هل كان بالإمكان التكلم عن البقـــاء على قيـــد الحياة دون ملامسة مشكلة الجبن؟ لقد كان عليه هو شخصياً أن يشغل باله بمثل تلك المشكلة. وهى مشكلة كانت تعنى، فيما عداه وبصفته باق على قيد الحياة، مئات الألوف من الألمان الذين كانوا قد بقوا فى الوطن بحيث اضطروا، إما للتحول إلى العمل السرى فى انتظار «أيام أفضل» وإما ممارسة ماسيطلق عليه اسم «الهجرة السيكولوجية».

لقد عـــاد بريخت إلى هذه المسألة أكثر من مرة؛ فهو فى واحدة من تلك الحكايات - التى هى أقرب إلى الأمثولات الطريفة - والتى تدور من حول شخص يدعى كوينر، هو فى الحقيقة أناه الآخر الفلسفى، نراه يدرس كل المواقف الممكنة فى مواجهة القوة والعنف. فهو يروى كيف أن كوينر يهاجم العنف فى أحد خطاباته العامة. وفجأة يلاحظ أن مستمعيه يبتعدون عنه ويختفون فينظر من حوله ليرى العنف واقفًا خلف ظهره يسأله «ماالذى كنت تقوله» فيجيب كوينر «لقد كنت أتكلم مؤيداً العنف». بعد ذلك يحدثه

تلاميذه عن «تزلفه» (والكلمة بمعناها الألمانى تعنى فترة الظهر حرفيًا، والتزلف مجازًا، وواضح لعب بريخت على الكلمة هنا - المترجم) فيقول «أنا لست راغبًا فى أن تقسم» ويتابع «يتوجب على أن أعيش زمنًا أطول من الزمن الذى سيعيشه العنف». وتتلو هذه الحكاية حكاية أخرى، يوردها غاليلى حين يريد تبرير صمته.

إن كل هذه الملاحظات قد قادت نقاد بريخت إلى تفسير موقفه الأخلاقى تفسيرات مختلفة. هل تراه كان يدعو إلى الانتهازية؟ وغاليلى هل هو وجهه الآخر الذى مثله، تمكن من أن يفلت من الإرهاب؟

يرى إسحاق دويتشر، مؤلف سيرة حياة ليون تروتسكى المعروف، أن بريخت فى معرض كتابته لهذه المسرحية كان يفكر بالمحاكمات السوفييتية الكبرى التى جرت بين ١٩٣٦ و ١٩٣٩ ويقول: كان بريخت يشعر بتعاطف مع التروتسكية وكان مستاء من التصفيات الإستالينية، لكنه لم يستطع الانفكاك عن الإستالينية فاستسلم أمامها وذهنه ملىء بالشكوك، تمامًا مثلما فعل المستسلمون داخل روسيا، ثم عمد إلى التعبير عن الوضع الأليم الذى كان يعيش فيه هو والآخرون، بشكل فنى فى مسرحيته «غاليليو غاليلى»، فهو من منظور التجربة البولشفية صور لنا غاليلى خارًا على ركبتيه أمام محاكم التفتيش، بعد أن حول ذلك المنظور إلى منظور تاريخى بالضرورة بسبب عدم نضوج الشعب سياسيًا وروحيًا. فغاليلى المسرحية هو فى الحقيقة رينوفيليف أو بوخارين أو راكوفسكى، وقد تزينوا بالزى التاريخى»[(١)].

بيد أننا غير قادرين على رؤية مايراه دويتشر. فلحد علمنا ليس ثمة مايسمح لنا بالافتراض بأن بريخت كان يشعر بالتعاطف مع التروتسكية لكن من الصحيح أنه تابع المحاكمات باهتمام عميق، كما أنه احتفظ بالمقالات التى تحكى عن المحاكمات وسجل عليها ملاحظاته مشددًا بالقلم على بعض فقرائها. ولقد روى فالتر بنجامين الذى شاهده كثيرًا فى العام ١٩٣٨ أن تصريحات تروتسكى كانت تثير اهتمامه بشكل

(١) إسحاق دويتشر «تروتسكى : النبى خارجًا عن القانون» .

جدى لكنه كان يرى فى الوقت نفسه أن داخل الاتحاد السوفييتى «شللا إجرامية» غايتها تدمير النظام القائم. صحيح أن ذلك النظام كان يمثل، وهو أمر يعترف به بريخت، ديكتاتورية فوق رأس البروليتاريا، لكنه كان يراه ضرورياً فى سبيل المصالحة بين مصالح البروليتاريين ومصالح الفلاحين. كان يرى دائمًا أن إنجازات إستالين بالغة الأهمية وجديرة بأن تكتب فى تحيتها القصائد. صحيح أن المحاكمات كانت تتخذ فى منظوره طابعًا دراميًا. بل ويمكننا الافتراض بأنه قد عثر على أوجه تشابه بين نكران المتهمين ونكران غاليلى. وهكذا حين يعترف بوخارين بجرائمه وبانفصاماته الداخلية، بحيث إنه فى يوم «يمجد فى كتاباته البناء الاشتراكى، ثم ينكر فى اليوم التالى ماكان قد قاله، عبر أفعال ملموسة هى أفعال إجرامية، يمكننا أن نرى أوجه تشابه بين موقفه والنقد الذاتى الذى يمارسه غاليلى عند نهاية المسرحية». لكن من منظور «الآراء»، من الواضح أن تحليل بريخت يبعد كيلومترات كثيرة عن تحليل بوخارين. فبوخارين مستعد للتخلى عن آرائه القديمة «اليمينية»، أما غاليلى فإنه يريد لقناعاته، تلك التى دافع عنها فى بداية حياته، أن يتبناها العالم بأسره. كما أنه يدين استسلامه الخاص.

تماماً كما أن انشطار الذرة قد أعطى نسخة ١٩٣٨ من المسرحية مدلولا جديداً، كذلك نجد أن اكتشاف بريخت لما يمكن أن تكون عليه الحرب العالمية حقًا، قد ترك أصداءه على الشكل الذى كتب به بريخت المسرحية فى أميركا فى العام ١٩٤٥. ففى ذاك الحين كان بريخت يعيش فى هوليوود، وكان قد بدأ يشتغل منذ نهاية العام ١٩٤٤ على الاقتباس الإنجليزى الجديد لمسرحيته بالتعاون مع الممثل تشارلز لوتون.

وعلى سبيل إنهاء تاريخ الكتابات المتلاحقة لمسرحية غاليلى سيتوجب علينا أن نترك الترتيب التاريخى الذى اتبعناه بأمانة حتى الآن.

ففى السادس من آب ١٩٤٥ دمرت قنبلة ذرية من صنع أميركى مدينة هيروشيما اليابانية، وقتلت بضربة واحدة ألوف الأشخاص، فكتب بريخت «لقد عرف عصر الذرة بداياته فى هيروشيما فيما نحن منهمكون فى أشغالنا. وبين عشية وضحاها صار علينا

أن نقــرأ بشكل مـختلف سيرة مؤسس الفـيزيــاء الحديثــة. وذلك لأن الأثر الجـهنمى للقنبلة العملاقة قد ألقى على صراع غاليلى مع سلطات زمنه ضوءًا شديدًا أشد قسوة. ومن هنا اضطررنا لإدخال تعديلات على المسرحية، لم يطل أى منها بنية المسرحية على أى حال».

إنه لمن غير المجدى الاستفاضة فى تفصيل كل الفوارق الكامنة بين الكتابة الأولى والكتابــة الثانيــة للمسرحية. غير أن أهم فارق هو ذاك الذى يتعلق بقضية النكران. ولقد تولى بريخت بنفسه تلخيص التعديلات التى أحدثت فقال «فى الكتابة الأولى للمسرحية كان المشهد الأخير مختلفًا. فغاليلى كتب خطاباته فى السر، وحين أتى تلميذه المفضل أندريا لزيارته، يدير غاليلى الأمر بحيث يجعل تلميذه هذا يهرب مخطوطته عبر الحدود. فنكرانه كان قد أتاح له خلق عمل له أهمية مركزية. بمعنى أنه تصرف بشكل حكيم.

«أما فى الكتابــة الكاليفورنيــة، فنرى غاليلى يقطــع حــديث تلميــذه المــادح لكى يبرهن له على أن نكرانه كان جريمة، وعلى أن كتابه، مهما كانت أهميته لا يبرر ذلك النكران أبدًا.

«وفى حالة ما إذا كان هذا الفارق يهم أحدًا ما، ها أنذا أصرح هنا بأن هذا الرأى هو رأى المؤلف أيضًا».

فى هذه الكتابة وفى الكتابة الأخرى باللغة الألمانية اختفت كل ضروب الإبهام. فغاليلى هنا عالم وباحث نهم، إن به ميلا للاكتشاف لكنه فى الوقت نفسه يحب لذائذ المائدة والحياة الطيبة. أما فيما يتعلق بأبحاثه فليس ثمة رادع يردعه. بل وإنه لايتردد فى الادعاء بأنه هو الذى حقق ابتكارًا دانماركيًا (النظارات) بغية زيادة مداخيله الضئيلة بوصفه معلمًا. لكنه فى الوقت نفسه أستاذ لانظير له، كما يدلنا على هذا المشهد الأول، الذى يعمد فيه إلى إفهام تلميذه أندريا سارتى، الذى يكون فى ذلك المشهد لايزال طفلا بعد، أسرار علم الفلك الحديث. إنه ذو ذكاء خارق عملاق ونهم – إنه نهم إزاء الأغذية الطبيعية كما إزاء الأغذية الروحية – وتكمن إحدى رغباته العزيزة عليه فى نقل معرفته

إلى ألوف النساء والرجال الذين تكبلهم معتقداتهم التطهرية وذلكم هو السبب الذى يجعله يصر على كتابة «الخطابات» بالإيطالية وليست باللاتينية، إنه يقف على الحد الفاصل بين عصرين وهو واع لهذه الحقيقة.

وها هو يرحب بالأزمان الجديدة فى مناجاة رائعة، هى واحدة من أجمل قطع المناجاة التى كتبها بريخت فى حياته:

«خلال ألفى عام اعتقدت الإنسانية أن الشمس وكل نجوم السماء تدور من حولها. كان البابا والكرادلة والأمراء والعلماء، القباطنة والبائعون، والسماكون والتلاميذ يعتقدون أنهم يقيمون جامدين فى هذه الكرة البلورية، لكننا اليوم يا أندريا، سنخرج من كل هذا، لقد أدبرت الأزمان القديمة وهاهو ذا عصر جديد يتفتح. ومنذ قرن تبدو الإنسانية وكأنها تتوقع شيئًا.. وها ثمة الآن رغبة تنهض، تقول بالدخول إلى أسباب كل الأشياء، لماذا تهبط البحصة حين تتركها، وكيف تراها تصعد حين نقذفها فى الفضاء، إننا فى كل يوم نكتشف شيئًا جديداً، والمئويون أنفسهم يشرئبون بآذانهم أمام الشبان الذين ينبئونهم بالعثور على الجديد.. هنا حيث توطد الإيمان منذ ألوف السنين، هنا فى هذا المكان بالذات هاهو الشك يقيم. والعالم كله يقول ويعيد، أجل كل هذا مكتوب فى الكتب، لكن الآن هلموا بنا لنرى بأنفسنا.. إننى أتنبأ بأننا، ونحن بعد على قيد الحياة، سوف نسمع عن علم الفلك يباع فى الأسواق العامة. وأبناء السماكين أنفسهم سيهرعون إلى المدرسة.. لقد زعم دائمًا أن النجوم مثبتة على قبة من البلور تحول بينها وبين السقوط. أما اليوم فهانحن قد تشجعنا وتركناها تتحرك بحرية، دون هوادة، أما هى فإنها على سفر، مثل مراكبنا على سفر لاترتاح منه. أما الأرض فتدور بصفاء حول الشمس، والسماكون والبائعون والأمراء والكرادلة، أجل وحتى البابا نفسه يدورون معها».

تعود بنا المسرحية إلى الأعوام الواقعة بين ١٦٠٩ و ١٦٣٧ وفيها نكاد نتابع، خطوة خطوة، الاكتشافات التى حققها غاليلى، ويقول هذا فى العاشر من كانون الثانى ١٦١٠ بغرور أمام صديقه سيغريدو «سوف تكتب الإنسانية فى صحيفتها، السماوات قد زالت»

فـهو اكتشف أن القمـر شبـيه بالأرض ليس له نور خـاص به. وأن الشـمس هـى التى تضىء الكوكبين. بوله يؤمن غاليلى بالإنسـان والعقل وهو يقول «انتزع منى هذا الإيمان فـأفقد القدرة على مبارحة سريرى عند الصباح». وهـو يرى أن «قوة العقل التى تقنع بهدوء» إنما هى نبض الإنسان الذى لايمكن مقاومته. وهى فى الوقت نفسه واحدة من أكبر اللذات التى أعطيت له. إن غـاليلى الذى يحب الحياة اللذيذة ويحتقر أولئك الذين يعجزن عن ضمان وجودهم، يبحث عن ملجـأ له، ضد رأى صديقه، فى بلاط فلورنسا حيث يأمل أن يتم القبول بنظريته الجديدة. لكن الكنيسـة لاتتأخر فى إدراك عواقب تلك المكتشفات الوخيمة على الرغم من أن فلكى الفاتيكان الرئيسى يؤكدها. أما الطاعون الذى يسـتشـرى فى المدينة فإنه لايتمكن من إبعاد غاليلى عن أبحاثه. لكن مـحاكم التفتيش التى كانت فى تلك الأثناء قد وضعت منظومة كوبرنيك على القائمة السوداء، تدفع غاليلى دفعًا إلى الصمت. أما هو فإنه خلال سنوات تقاعده، يكرس نفسه للفيزياء وللفلك أحيانًا.

ثم يأتى وصول الكاردينال باربرينى، رجل الرياضة المعروف وصديقه الشخصى، إلى العرش البابوى، ليحيى لديه الآمال. لكنه سرعان مايصاب بالخيبة. فالتفتيش أكثر قوة حتى من البابا. فمحاكم التفتيش تعلم أن الاعتراف بأخطائه تحت عاقبة التعذيب. يقبل البابا بهذا مستاء». وفى الثانى والعشرين من حزيران ١٦٣٣، يتخلى غاليلى عن آرائه أمام ذهـول تلميذيه أندريا سارتى وفدر زونى، صاقل العدسات، وفى الوقت الذى يظهر فيه غاليلى مسبوقـًا بصوت الجـرس الذى يعلن النبأ الحـزين، يصـرخ أندريا مذهـولا «ياللتعاسة البلد الذى ليس لديه أبطال» فيجيبه معلمه «لا، ياللتعاسة البلد الذى يحتاج إلى أبطال» وتمر السنوات. غاليلى صار الآن نصف أعمى، لكنه يزعم أنه قد صار ضريرًا كليًا، إنه الآن أسير محاكم التفتيش، ويخضع لرقابة ابنته التقية فرجينيا، ومع هذا نراه وقد تمكن من كتابة «خطاباته» سرًا. وهو يخفيها داخل خارطة للعالم. ذات مرة يأتى لزيارته تلميذه أندريا سارتى وقد صار هو بدوره رجل علم. وحين يعلم بوجود «الخطابات» يتملكه الندم، كان يعتقد أنه قد فهم النكران ذريعة، لكن غاليلى يزيل الغشاوة عن عينيه إذ يقول له «أبدًا، إننى مجرم. لقد كان فى وسعى أن أقاوم دون

خشية الانتقام. لكنى خنت العلم وخنت الإنسانية» ثم يعطى الخطابات لأندريا لكى يهربها عبر الحدود.

بالنسبة إلى الكثير من النقاد، ومن بينهم كاتب هذه السطور، تمثل غاليلى قمة العمل البريختى. أما بريخت فقد أبدى تحفظات كثيرة بصدد هذه المسرحية، إذ كان يبدو له أن ثمة فيها، كما هو الحال بالنسبة إلى «بنادق الأم كرار»، هوة سيئة تفصلها عن الأسلوب الملحمى، وأن هذا العمل عمل «انتهازى» بمعنى أنه كتب لمناسبة معينة. وفى سبيله كان قد ضحى بعنصر أساسى، عنصر التغريب. أما استخدام مادة تاريخية حقيقية فقد جعل من المستحيل إحداث تحويل شبيه بذلك الذى أحدثه فى «قديسة المسالخ جان». ويقول بريخت إن موضوعة المسرحية لم تكن تسمح باستخدام أساليب مثل التوجه إلى الجمهور بالحديث، أو «الأغنية» المنفصلة عن الموضوع. غير أن ما أثار قلقه أكثر من أى شىء آخر فهو أن المسرحية كانت تؤدى إلى خلق أثر «تماهى» أكبر من ذاك الذى كان يرغب فى إحداثه.

على أى حال، لايمكننا هنا أن نفهم بسهولة، كيف أن مؤلفاً مثل بريخت له تجربته المسرحية ومخيلته الشعرية، لم يتمكن من حل هذه المشكلات بأسلوب ملحمى لو شاء. فالحل الأكثر احتمالا هو أن الموضوعة قد تشكلت بالطريقة الوحيدة الممكنة. فإذا كان ذلك الشكل يتناقض، فى بعض اللحظات، مع نظريته، لابأس، وإذا كانت «قديسة المسالخ جان» تجسدها بوضوح، فلا بأس. فإن لكل واحدة من هاتين المسرحيتين عظمتها ووحدتها الفنية الخاصة بها، وكل منهما، دون أدنى ريب، بريختية.

والحقيقة أن «غاليلى» تحتفظ ، إلى حد كبير، بطابع ملحمى، فمشاهدها مستقلة عن بعضها البعض، حتى ولو كانت مرتبطة فيما بينها بحذق، إذ إن كل مشهد منها يشكل حلقة فى ذاته. أما هندسة الدراما فمثيرة، فعلى هذا النحو نلاحظ أن نشيد «الأزمان الجديدة» فى الفصل الأول، يوازيه الاعتراف الكئيب الذى يرد فى البداية. وفى وسط المسرحية نعثر على مشهدين باهرين، مشهد المحادثة مع الراهب الصغير، والمشهد الذى يتم فيه إلباس البابا رداءه. وعلى المشهد الأول تجيب الرسالة التى يمليها

غاليلى على ابنتــه، وفيـها يعمد إلى إنكار الأقوال النبيلة التى فاه بها أمام محدثه، بصدد الاضطهاد والظلم. والحقيقة أنه لم يلاحظ بما فيه الكفاية، أن معظم مشاهد المسرحية تنتهى بعبارة أو بعطافة لفظية بارعة، يكون أثرها على الذهن مفاجئًا.

ولســوف يكون من الأمــور غير المجدية اتهام بريخت باغتصاب الدقة التاريخية فى غاليلى.. وهو أمر ينطبــق كذلك على كل من شكسبير وشيللر. وكذلك سوف يكون من السذاجة أن ننظر إلى المسرحية على أنها باب مشرع أمام «التناقضات» الداخلية التى كانت تعتمل فى وعى بريخت الباطنى. فقــارئ هذه المســرحيــة أو متفرجها. إنما يبحث فيها ليس عن إعادة تركيب للماضى التاريخى، بل عن إعادة تفسير لذلك الماضى، أو لشخصية كبيرة من شخصيات الماضى، على ضوء الحاضر. فبريخت لم يكن أكثر موضوعية من بريخت.. ولنقل بالأحرى إنه لم يكن أكثر موضوعية كذلك من المؤرخين، هذا إذا كنا من الحماقة بحيث نفهم بالموضوعية غياب الفرضيات المسبقة أو وجهات النظر. إن بريخت يوجه خطابه إلى الحاضر.. وغايته إنما تكمن فى إظهار الخسائر الفادحة التى يسببها المثقف حين يخون مسئولياته إزاء العلم والعالم.

لكن هل كان لـ «الخطابات» أن تكتب لو لم يكن غاليلى قد تراجــع عــن رأيـــه؟ وهل كان للعالم أن يفيد، حقًا، من استشهاده. لو أنـــه استشهد؟ سؤلان غير مجديين. فبريخت كان يؤمن بأن «الخطابــات» كانت ستكتب بالفعل، إن لم يكن بقلم غاليلى نفسه، فبقلم أى عالم آخــر.. وربمـــا فى زمـــن لاحــق. غير أن مايؤكـده بريخت، هو أن تراجـــع إنسان له مكانة غاليلى ونفــوذه، أمر من شــأنه أن يوجه، وبالضرورة، ضربة بالغة الخطورة، لحرية العلم وللإنسانية جمعــاء.. وهو أمر أكثر أهمية بكثير بالطبع. وفى هذه النقطة بالذات، لاشك أن بريخت محق كل الحق.

كان بريخت يقول إن غاليلى ليست تراجيديا. كما أنها ليست تراجيديا الإنسان. بل هى إذا شئنا تحليــل للنتــائج المأساوية التى قد تسفر عنها أفعال رجل، بالنسبة إلى أفضـــل ما لدى الإنسانية. وهذه الإنسانية يعرفها غاليلى جيداً، إنها فردزونى،

صاقل العدسات الذى لايعرف اللاتينية (وهو سبب جعل غاليلى يكتب أعماله بالإيطالية وليس باللاتينية)، لكنه يفهم جيداً ما يريد أستاذه أن يقول، والإنسانية هى «الراهب الصغير» الذى يخيفه مرسوم الكنيسة، لكنه غير قادر على مقاومة جاذبية المعرفة، والإنسانية هى فانى (الذى سيسمى ماتى فى النسخة الإنجليزية) العنيد، الذى يحذر غاليلى من الكارثة المحتمة، والإنسانية هى كذلك الطالب الحاذق أندريا سارتى، وأم هذا الأخير، الخادمة الشجاعة والأمينة. إن هؤلاء هم القوم الذين يخونهم غاليلى حين يتراجع عن آرائه، مثلما يخون رجال العلم الذين، بعد فعلته، يغلقون على كتاباتهم الأدراج.

إننا، فى عالم المسرح، نعرف القليل القليل من المشاهد التى هى على قوة المشهد الذى يلتقى فيه الكاردينال باربرينى، البابا الجديد، بكبير المفتشين. ويتم خلال اللقاء، إلباس الحبر الأعظم ثيابه.. فيما يتكالب محدثه لإقناعه بضرورة إرغام غاليلى على الخضوع. ونلاحظ هنا أنه مع كل قطعة ثياب توضع على البابا، يتنازل هذا الأخير عن موقفه شيئًا فشيئًا، لينتهى الأمر به إلى القبول باطلاع العالم على أدوات التعذيب، وهو أمر سيكون كافيـًا، أما من الخارج، فإننا نستمع إلى أصوات كثيرة ترمز، كما يلاحظ المؤلف، إلى الأجيال المقبلة التى ستحكم، فى المستقبل، على أفعال البابا.

إذن، إذا كان غاليلى قد ظل منهمكًا بالاشتغال على «الخطابات» عند نهاية حياته العملية، علينا ألا نرى فى الأمر دليلا على الشجاعة (كما هو الحال فى النسخة الأولى من المسرحية)، بل عيبًا لا أكثر ولا أقل؛ فهو عاجز عن منع نفسه عن الاشتغال بالكتاب، كما أنه عاجز عن منع نفسه عن تذوق أوزة جيدة الطهى. لفكرة قيمة تفوق قيمة أفعاله. وهو يعلم، كما يقول لأندريا فى اعترافه الرهيب، إن واجب العالم يكمن فى طرد غيوم التطير والجهل، والتخفيف من إرهاق الحياة البشرية. وهو لا يكن أى احترام لرجال العلم الذين «يكدسون المعرفة فى سبيل لذة المعرفة لاغير، ثم يسمحون لهذه المعرفة أن تصبح وسيلة اضطهاد جديدة، وهو يقول «مع الوقت سيكون بإمكانكم

اكتشاف ما ينبغى اكتشافه، ومع هذا فإن تقدمكم سوف يبعدكم عن الإنسانية أكثر وأكثر. أما الهوة بينكم وبين الإنسانية، فيمكنها ذات يوم أن تصبح من الاتساع بحيث إن صرختكم الفرصة أمام أى اكتشاف جديد، لن تجد جواباً عليها سوى صرخة رعب شاملة».

أما هو فيضيف.. فإنه يستفيد من إمكانية فريدة، وذلك لأن الفلك وصل بالفعل إلى ساحة السوق. وكل ماطلب منه كان أن يقاوم، ولقد كان من شأن مقاومته أن تؤدى إلى اهتزازات عميقة. واليوم هاهو يعلم ألم يكن يجازف على الإطلاق. ففى ذلك الحين كان من القوة بحيث إنه كان قادراً على الانتصار «لقد قدمت معرفتى للأقوياء كى يستخدموها، أو لا يستخدموها، أو يستخدموها بشكل سيئ، وذلك فقط تبعًا لما من شأنه أن يخدم غاياتهم».

لقد خان دربه، بحيث إنه لم يعد جديراً بالبقاء فى صفوف رجال العلم. ورغم هذا فإن عصراً جديداً قد أشرف، كما يقول لأندريا:

«خذ حذرك حين تجتاز ألمانيا، والحقيقة تحت معطفك».

وها نحن أمام هذه الكلمات المرة التى يتفوه بها أندريا، قبل النكران مباشرة «كل شيء سيكسب حين يقف شخص واحد ويقول لا».

لقد سبق لغاليلى أن ضحى بأمور كثيرة فى سبيل إرضاء رغبته فى المعرفة، بل وضحى حتى بسعادة ابنته. وهو عاد وخان ذلك الوله، الذى كان قد عبر عنه بهذه الجملة «يجب أن أعرف»، لمجرد خوفه من الألم الجسدى، والواقع أنه وقع بنفسه على مرسوم إعدامه الذهنى حين أملى على ابنته رسالة يبدى فيها تأييده للقمع الذى طال صانعى الحبال الثائرين «إنه لمن الأفضل توزيع طبق من الحساء المقوى باسم الإحسان المسيحى، بدلا من زيادة أجر صانعى حبال النواقيس».

إن هذا الرجل نفسه، كان هو هو الذى قال يومًا للراهب الصغير بصدد الناس العاديين.

«إننى أرى صبرهم الألوهى، فأين هو غضبهم الألوهى؟».

وأضاف :

«إن انتصار العقل لايمكن أن يكون شيئًا آخر غير انتصار العاقلين».

كما قال لابن الفلاحين البسطاء :

«الأمر لا علاقة له بالكواكب.. للأمر علاقة بمزارعى كامبانيا. ترى، هل تعرف كيف يصنع المحار لؤلؤته؟ إنه يصنعها خلال مرض قاتل (تقريبًا) يصيبه، إذ يحبس جسمًا غريبًا، حبة رمل على سبيل المثال، داخل نقطة من السائل النخاعى، أحيانًا يموت المحار. فتذهب اللؤلؤة إلى الجحيم! إننى أفضل المحار سليمًا معافى!».

- ٤ -

عن الأبطال والحرب : "لوكولوس" و "الأم كوراج"

كان بريخت ينتهز أية فرصة تتيح له إمكانية التكلم ضد الحرب، حتى ولو كان الأمل فى تضاؤل. والتاريخ الذى كان قد خدمه، فى قضية غاليلى، لكى يركز على مسئولية المثقف إزاء عصره، ظل يزوده بالمادة الخام والدامية، التى صاغ انطلاقاً منها تحذيراته من المجىء المحتم للحرب. وبلجوئه إلى التاريخ كتب «محاكمة لوكولوس»، وهى تمثيلية إذاعية، و «الأم كوراج وأبناؤها».

«محاكمة لوكولوس»، التى كتبت فى العام ١٩٣٩، بثت من إذاعة برن فى العام ١٩٤٠. منذ قرون طويلة كانت صورة روما، صورة للمجد الإمبراطورى، وللبطولة الحربية. فالكتب المدرسية لم تكف أبداً عن الإشادة بانتصارات الجنرالات والأباطرة الرومان. وبريخت نفسه كان دائماً منجذباً نحو تاريخ روما. وفى وقت ما كان يخطط لكتابة مسرحية عن «يوليوس قيصر» كان من المفروض أن تقدم فى باريس. لكن تلك المسرحية لم تر النور أبداً، بل تحولت بعد ذلك بسنوات إلى رواية - تاريخية عنوانها «قضايا السيد يوليوس قيصر». وبريخت كان على الدوام قارئاً جيداً لتواريخ سوينوف وديون كاشيوس، وكذلك للتواريخ التى كتبها المحدثون.

اختار بريخت، بطلاً لتمثيليته الإذاعية، الجنرال الرومانى لوكولوس كان، خلال القرن الأول قبل المسيح، قائداً عسكرياً مجيداً، من وجهة النظر التقليدية على أى حال، وشرط أن ننسى الألوف الذين ذبحوا فى عهده، لكنه كان فى الوقت نفسه

إنســانًا منغمســًا فى شــهواتــه محبــًا للحيــاة، واشتهر من جراء ذوقــه الرهيـف فى مضمــار الطبـخ. بل وتقول التقاليد إنه كان هو من زرع فى أوروبا أشجار الكرز ذات الأصل الأسيوى.

تعتبر مسرحية بريخت مأثرة كتابية حول النبل والعظمة، تطبعها بساطة شديدة واقتصاد فى استخدام الإمكانيات التى كانت مضربًا للمثل آنذاك. وتصف المسرحية محاكمة لوكولوس، الجنرال الميت الذى ينتظر عند أبواب مناطق الجحيم، ما إذا كان سيرمى به فى ظلمات «هاوس»، أم سينقل إلى «الشانزيليزيه» . وخلال ذلك الانتظار نسمع الكورس والمنادين ومختلف الأشخاص من متهمين ومدافعين وقضاة ومحكمين، كما نسمع الشعب أيضًا، وهم يروون، آنا بأشعار مقفاة، وآنا بأشعار حرة «مآثر» ذلك العسكرى و «جرائمه».

أما السؤال الذى ينبغى حسمه فهو : هل تراه اقترف شرًا أكثر مما فعل خيرًا؟ وهل كانت حياته نافعة للبشرية؟

إننا نتابع الإجراءات الجنائزية التى تواكب لوكولوس حتى مثواه الأخير. وهناك عبيد يحملون شاهدة ثقيلة الوزن – هى النصب الذى سيزين قبره – وقد حفرت عليها مآثره العظيمة. فجأة يطلع صوت «خافت» يأمر الموكب بالوقوف. إذ ينبغى على الجنرال أن يظهر شخصيًا ويجتاز وحده الباب الذى سوف ينتظر خلفه، مع آخرين، محاكمته، ولوكولوس، إذ يشعر بالاستياء إزاء هذا الاستقبال الذى لم يعتد عليه، يعلم من امرأة عجوز كان يقف خلفها، أن من فى الداخل سوف يدرسون مزايا المرشحين، بغية معرفة ما إذا كانوا سيقبلون بين أصحاب النعيم، وبعــد العجــوز، يحــل دور لوكولوس. وهاهو الآن أمام المحكمة العليا التابعة لملكوت الظلال، والتى يرأسها قاضى الموتى، وتتألف هيئة المحلفين من راحلين مثله، أناس كانوا فيما مضى مزارعًا وأستاذ مدرسة، وبائعة سمك وفرانًا وعاهرة. وحين يطلب منه أن يختار شفيعًا له، يسارع باختيار الإسكندر المقدونى، لاعتقاده أن لا أحد أفضل منه قادر على أن يشهد على ما لديه من قيمة، فيكشــف أن ليس ثمــة وجــود فى حقول الإليزيه لا للإسكندر ولا لأى شبيه له.

وعندما يخامره اليأس يطلب الإتيان بشاهدة قبره التى تروى مآثره وانتصاراته وأعماله الطيبة. فيتقدم أناس الشهادة واحداً واحداً، ملك آسيا الذى كان قد سجنه، والملكة، والعذارى اللواتى يحملن لوحاً كتبت عليه أسماء المدن الثلاثة والخمسين التى أبادها، والعبيد حاملو إله الذهب الذى كان قد أسره مع الآخرين. فتعمد هيئة المحلفين إلى سؤال كل واحد من هؤلاء، ثم تطلب بائعة السمك حق الكلام. فتعطاه لتقول بأنها كثيراً ماسمعت عن الذهب، لكنها أبداً لم تره فى بسطتها. وهنا توجه الكلام إلى لوكولوس «أنت أبداً لم تأت بشىء من الذهب لبائعى السمك.. لكنك لم تنس أن تنتزع منهم ماكان يعطى لطوابيرك قوتها.. أطفالنا».

يحتج لوكولوس، كيف لامرأة مثلها لاتفهم فى أمور الحرب شيئًا، أن تكون عضوة فى هيئة المحلفين وتحاكمه؟ وهو احتجاج تجيب عليه البائعة بقولها «إننى أعرف الحرب.. فهى التى اختطفت ولدى». ثم تروى حكايتها، ذات صباح سمعتهم يقولون إن المراكب تعود بالجنود من آسيا، فهرعت إلى المرفأ حيث انتظرت طويلا، لكن ابنها لم يظهر. وحين أضناها البرد على الرصيف حيث كانت الرياح تزمجر، أصيبت بالحمى، واجتازت عتبة الموت. وحين وصلت إلى ملكوت الظلال صرخت باسم ابنها «فابر»: فلم يجبها أحد. لكن بواباً قال لها إن الذين اسمهم «فابر» كثيرون هنا ومجهولون، وأن اسمهم لم يفلح إلا فى جعلهم يجندون فى صفوف الجيش. أما الآن فإنهم لا يرغبون ولو فى التحدث مع أمهاتهم «اللواتى لم يعرفن كيف يغلقن لهم طرق الحرب الدامية». فضمن هذه الشروط أو تراها حقًا غير مؤهلة للحديث عن الحرب؟ أو تراها لا تعرف الحرب؟ فيقول قاضى الموتى «تقر المحكمة بأن أمهات الجنود القتلى، قادرات على محاكمة الحرب».

يغضب لوكولوس غضبًا شديداً. فينصحه القاضى بأن يظهر ضعفًا داخليًا قد يكون من شأنه أن يلعب لصالحه. وهنا يلفت عضو المحلفين، الفران، انتباه الآخرين إلى طباخ الشاهدة. فهذا الرجل يبدو سعيداً.. أجل، إنه مستعد للدفاع عن لوكولوس، ويتقدم الطباخ ليقول.. إن الجنرال يعرف فى أمور المطبخ، وهو دائمًا ما تركه حر

التصرف فى ممارسة مواهبه. وهاهو يضعه على الشاهدة جنباً إلى جنب مع الملك.. ويضيف «لهذا أصرح بأنه ذو نزعة إنسانية».

وثمة عمل طيب آخر أيضًا يشهد لصالح لوكولوس. فالمحلف الفلاح يشير على الشاهدة إلى رجل يحمل شجرة. إنها شجرة الكرز الشهيرة التى حملت من آسيا فى صخب الانتصار وزرعت على سفوح «الآبنين» لذا يبدو الفلاح مسروراً، ويخوض مع لوكولوس نقاشاً حميماً وودوداً:

«الفلاح: إنها لاتتطلب أرضاً فسيحة

«لوكولوس: لا، لكنها تخشى الريح.

«الفلاح: فى الكرز الأحمر لب أكثر.

«لوكولوس: لكن الأسود لين على الأسنان».

عند ذلك يستدير الفلاح نحو القاضى والمحلفين قائلا:

«يا أصدقائى/ من بين كل فتوحاته/ من بين كل حروبه ذات الذكرى الدموية والكريهة/ هاكم العمل الأفضل/ لأن هذه النبتة الصغيرة تعيش/ حين قدمت حديثًا، تزوجت الدالية والكشمش، بسرعة/ وهى إذ ترعرعت معهما، أمطرت ثمارها على الأجيال الصاعدة/ إننى أهنئك لكونك حملتها إلينا/ (...)».

غير أن هذا لايكفى لتبرير أفعال لوكولوس. فمن أجل الاستيلاء على الكرز، كان لايحتاج الأمر إلى أكثر من رجل واحد. فهل كان من الضرورى له، حقًا، أن يرسل فى ذلك السبيل ٨٠ ألفاً من الرجال إلى ملكوت الظلال؟ ينسحب القاضى والمحلفون، وتنتهى التمثيلية. لكننا نعلم ماالذى سيكون عليه الحكم.

إن معيار «البطولة»، يقوم على الخير الذى يؤديه المرء للجماعة. وفى هذا المجال من الواضح أن لوكولوس قد فشل. وهنا، كما فى «غاليلى» ليس المتهمون - بكسر الهاء - بكل فصاحتهم، كبار هذه الأرض، ولا كبار العالم الآخر، بل هم القوم البسطاء من أمثال بائعة السمك والفلاح.

إن البائعة تحتاج إلى فترة طويلة من الزمن لفهم طبيعة الحرب. فمتى ياترى، يتساءل بريخت مرعوباً، ستكون الكائنات البشرية من الحكمة بحيث تعرف أين تكمن مصالحها الخاصة؟ ذلكم هو السؤال الذى يطرحه، لكن دون أن يجيب عليه، فى «الأم كوراج وأبناؤها».

نحن لسنا هذه المرة فى تلك الأزمان «البطولية» التى عاشتها روما الإمبراطورية، ولا فى روعة عصر النهضة، بل نحن فى فترة حالكة من فترات التاريخ الألمانى، وهى فترة حرب الثلاثين سنة، فالواقع أن تلك الحرب التى دامت من العام ١٦١٨ حتى العام ١٦٤٨ أخرت تقدم ألمانيا لعدة قرون.. حيث وصلت الأمور، على الصعيد الثقافى والأخلاقى إلى الدرك الأسفل، وحيث لم يكف السادة والملوك البروتستانتيون والكاثوليك، عن نهب الأراضى وزرع الدمار. ومن بين كل النتائج التى أسفرت عنها تلك الحرب، كانت هناك نتيجة جيدة واحدة، إذ إنها كانت هى التى أدت إلى ولادة واحدة من أهم الروايات فى تاريخ الأدب الألمانى، أعنى رواية «سمبليسيموس» للكاتب هانس ياكوب كريستيان غريملشاوزن. ويعتبر هذا الكتاب الذى صدر فى العام ١٦٦٩، أى قبل وفاة مؤلفه بخمس سنوات، أثمن الوثائق التى نملكها عن تلك المرحلة الرهيبة وأكثرها حيوية، فهى ترينا، من منظور الشريد الذى أعار للرواية اسمها، دمار تلك الحرب وأهوالها، بما امتلأت به من «حرائق وسرقات ونهب، واغتصاب للنساء وللفتيات». ولقد كتب غريملشاوزن قائلا بأن «الحرب جعلت الناس أسوأ مما كانوا.. لا أفضل». ولقد كتب بعدها رواية أخرى «بيكارية»، تعتبر رداً على الأولى عنوانها «كوراج الأفاقة»، وهى الرواية التى منها استوحى بريخت مسرحيته بشكل مباشر. فبريخت استخدم فى مسرحيته إطار الرواية وجزءاً من أفكارها. ولنذكر هنا أن غريلمشاوزن كان كاتباً متقدماً على عصره. فكتبه كانت أشبه بتعليقات، ليس فقط على الأفعال الحيوانية وأعمال العنف التى كانت ترتكب فى زمن الحرب، بل كذلك على طبيعة الإنسان ومعتقداته، وعلى مسألتى التسامح والتعصب، والخير والشر. وفى بعض اللحظات كانت تعليقات الكاتب تصل إلى حدود الزندقة مثلا، حين يعبر، دون تحفظ، عن إعجابه ببعض الفرق المسيحية الهرطوقية. كان غريملشاوزن قلقاً فى أعماقه بسبب حالة العالم،

وبسبب الوسائل التى تلجأ إليها حكومة العاهل الأكبر. وفى كتاباته يستشعر القارئ نوعًا من المسيحية الليبرالية حقًا. أما أسلوبه فكان يتمتع بتلك الملامح التى تجذب بريخت عادة؛ فهو أليف، ملموس، حيوى، بسيط، مباشر وقاس، وذو فعالية تماثل فى كبرها فى الصفحات التى تعالج المشاكل المطروحة، الصفحات التى تحوى المشاهد الإباحية.

«كوراج» غريملثاوزن، هى المعادل الأنثوى لسمبليسموس (الذى تقابله ويكون لها عليه تأثير سيئ)، إنها شيء شبيه بـ «مول فلاندرز» ألمانية. كوراج هى ابنة سفاح لأحد الكونتات، تشق طريق حياتها وسط المعارك، وتعيش الكثير من المغامرات، الغرامية واللصوصية على السواء، تسرق، تغش، وتقاتل كما لو كانت جنديًا، وتمارس الدعارة، ثم تصبح صاحبة دكان، وتغرق أخيرًا فى الحياة البوهيمية.

يدين بريخت لغريملشاوزن بمناخ مسرحيته وزمنها وإطارها، أكثر مما يدين له بأحداثها وحوادثها الخاصة. فـ «الأم كوراج وأبناؤها» هى تاريخ صاحبة دكان جوال وتاريخ عربتها، فى الفترة بين ١٦٢٤ و ١٦٣٦. وكانت حرب الثلاثين عامًا قد بدأت قبل سنوات، حين تظهر آنا فيرلنغ، الملقبة ب «كوراج» مع أبنائها الثلاثة، إيليف والسويسرى الصغير، وكاترين الخرساء، الذين كانت قد أنجبت كلا منهم من أب مختلف. والابنان هما اللذان يتوليان جر العربة. وخلال مشاهد المسرحية البالغ عددها ١٢ مشهدًا، والمشتتة كما يفرض الجنس الأدبى «التاريخى»، ثمة ثلاثة عناصر حاضرة على الدوام، وتقوم بعملية الربط، الحرب (التى هى الشخصية الرئيسية)، والعربة والأم كوراج. وهذه الأخيرة هى قبل أى شيء آخر سيدة أعمال، فهى تعيش بفضل الحرب. وفى تلك الدوامة الكئيبة التى تختفى وتزول فيها الأرواح والممتلكات، نلاحظ أن مصادر ثروة كوراج تتبع دربًا متغيرًا، دربًا تهبط إذا ما بدا أن السلام قريب، ودربًا تصعد حين تستشرى الحرب. وثمة شخصيات كثيرة تأتى لتشاطر كوراج مغامراتها الكثيرة، العاهرة إيفيت بوتييه، التى ترى أن الحرب هبة من السماء، ومرشد الكابتن السويدى وطباخه. لكنها فى النهاية تبقى وحيدة، بعد أن تخسر كل شيء، أبناءها الثلاثة،

ورفيقهـا الطبـاخ. وتظهر لنا كآبة المشاهد الأخيرة فى المسرحية أن لا أحد يستفيد من الحرب سوى الحرب نفسها، وسوى الكبار الذين يخوضونها خدمة لمصالحهم الخاصة. أما الأم كوراج، التى ترمز إلى الصغار، الذين لايمكن للكبار من دونهم أن يشنوا حروبهم، فإنها تنزوى فى عربتها، كئيبة كآبة المناظر القريبة منها، وترتحل لكى تلم «ثروتها» من جديد.

إن الناس يسحقون بفعل الظروف التاريخية التى لايفهمونها أبداً، ولا يتوصلون مطلقاً إلى الغوص فى أسرارها. والأم كوراج تعطينا مثلاً جيداً على هذه الغشاوة. أما فى الصراعات غير المتكافئة، مثل تلك الصراعات، فإن الفضائل التى يتحلى بها الناس، ينتهى بها الأمر إلى الإساءة إليهم. فمثلا، إيليف، ابن الأم شجاعة، شاب مقدام، وهو يتطوع فى الجيش متحمسًا، وذات يوم يسرق خروفًا، فيثنى الكابتن السويدى على فعلته «البطولية» تلك. بيد أنه حين يبدأ بالتحضير لـ«فعلة بطولية» تشبه الفعلة السابقة، فى زمن السلم، أو بالأحرى خلال هدنة ما، فإنه يحول إلى المجلس العسكرى. والسويسرى الصغير، ابن الأم كوراج الثانى، يموت لأنه نزيه أكثر مما ينبغى (رغم أنه لايفتقر إلى الذكاء). فهو يرفض أن يسلم للعدو صندوق الفرقة فيعدم. أما كاترين الخرساء، التى نراها ضحية مؤثرة لعنف الجنود، فإنها تودى بنفسها بسبب حبها للأطفال، هذا بينما تدين الأم كوراج بخسائرها لحسن الأعمال لديها، أكثر مما تدين بها لإقدامها البين.

غير أن موضوع هذه المسرحية، كما هو الحال فى «حياة غاليلى»، ليس شخصية ما، بل وضع تاريخى، ومماينتج عنه بالنسبة إلى الكائنات البشرية، وهذه المرة أيضًا يؤدى استخدام الحدث الماضى إلى إلقاء ضوء على الحاضر، فلقد نزع القناع عن «بطولة» الحرب، لكن عبر وجوه أولئك الناس الكبار فباستثناء مرة واحدة فقط، نلاحظ أن مامن قائد عسكرى – سواء أكان هذا القائد الكونت تيلى الكاثوليكى، أو غوستاف السويدى البروتستانتى – يظهر على الخشبة. فالواقع أن «بطولة» الكبار والصغار وطبيعة الحرب، تكشفان للجمهور عبر القوم البسطاء.

أن نشاطات الأم كوراج المؤتمرة واللامجدية، تأتى لتبرز الطابع الارتزاقى للحرب فهى تترك جامع الجنــود، يأخــذ معــه إيليف، لأنهــا فى تلك الأثنــاء تكون منهمكة فى مناقشة أحد الجنود حول سعر حزام. وهى تفقد السويسرى الصغير، لأنها تساوم على ثمن حريته. وكاترين تموت وهى غائبة، إذ كانت تحاول ربح بعض المال فى المدينة. وهى لكى تنقذ نفسها وعربتها، يكون عليها أن تزعم عدم تعرفها على السويسرى الصغير حين يؤتى بجثته.

ربما سيعمد البعض إلى اتهامنا بالتناقض إن نحن ذكرنا، هنا، أن أمام تلك الخلفية العابثة بالمذابح والاغتصاب والدمار، هناك تهكم هازل يهيمن على المسرحية، مشكلا نوعــاً من المزيج المتفجــر، جنبــاً إلى جنب مع الفاجعة التى استوحيت المسرحية منها.

الحقيقة أنه لم يسبق لبريخت أبداً أن جعل أسلوب التغريب يزوده بمثل تلك النتائج الكاشفة التى امتلأت بها المسرحية، والتى كانت أكثر قدرة على جعل الجمهور يرى ماعجزت شخصيات المسرحية عن رؤيته. فعلى هذا النحو، مثلا، نسمع الكابورال فى بداية المسرحية، يعبر عن رأيه بالحرب على النحو التالى:

«واضح. لقد مضت فترة طويلة عاشت فيها هذه المنطقة دون حرب. من أين تتأتى الأخــلاق.. هــه؟ السلام فوضى، والحرب هى النظام.. فقط حيث تهيمن الحرب يمكننا أن نعثر على قــوائم صــالحــة وعلى سجــلات طــازجــة، وعلى أحــذيــة صــالحة، وقمح فى الأكياس، كما على حيوانات وأناس يحصون على الدوام، وذلك لأنهم يقولون: دون نظام.. لامجال لأى حرب. وهم على حق فى هذا».

من الواضح أن هذا التصريح يؤدى إلى صدمة مباشرة، إذ يقول الجمهور لنفسه «إنه أمر صحيح». لكنه يتساءل «فلماذا ينبغى أن يكون الأمر هكذا».

بعد فترة تظهر الأم كوراج التى تستحلف (بأسلوب كورالى صرف) كل المسيحيين الصالحين، ولاسيما الضباط، أن يبقوا على الجنود مزودين دائماً بالأحذية والمقانق،

لكى يتمكنوا من خوض غمار الموت بشجاعة «أيها الكابتن.. رصاصة فى بطن فارغ، أمر غير صحى.. إن الربيع آت، فانهضوا أيها المسيحيون، لقد ذاب الثلج فوق الموتى. وكل مالايزال يدب، هاهو قد توجه إلى الحرب، على قدم وساق».

إن ماهو صالح للأم كوراج.. صالح أيضًا للجيش. أما المحادثات التى تجرى بين المرشد والطباخ، اللذين يسعيان لدى عربة الأم كوراج، وراء مايدفئ الأحاسيس ووراء الكحول، فإنها محادثات لاتفتقر إلى حس السخرية. فالمرشد يدعو إلى استمرارية الحروب.. فالحروب سوف تدوم إلى الأبد. لكنها ليست رهيبة على أى حال. فالحرب لاتستبعد السلام. لذا بإمكان المرء أن يرتاح، قد يخسر فخذًا، وقد يصرخ قليلا، لكنه سيعود ويعرج كما كان يفعل فى الماضى، إنه بإمكانه أن يحصل على لذته مع فتاة ما، خلف كومة من القش، وينجب للعالم أبناء سيخوضون الحروب بدورهم. فلماذا ينبغى على الحروب أن تتوقف؟

ثم إن البركة وحدها هى التى تجعل الإنسان يسقط فى حرب مقدسة، تلذ الله. وهو كلام يجيب عليه الطباخ بقوله:

«صحيح تمامًا. فمن جهة تشبه هذه الحرب كل الحروب الأخرى، ففيها حرائق وذبح ونهب واغتصاب بين حين وآخر. لكنها من الجهة الأخرى تختلف عن كل الحروب الأخرى لأنها حرب مقدسة. إنه أمر واضح. غير أنها على أى حال تجعلنا نشعر بالظمأ.. ألا تعترف معى بهذا؟».

لكن المرشد سرعان مايغير رأيه إذ يرى كاترين وقد شوهت:

«لايمكن أبدًا لومهم على هذا الأمر. فهؤلاء الناس ماكانوا ليغتصبوا أحدًا مادام أنهم كانوا يعيشون بسلام فى بيوتهم. أما المذنبون فهم أولئك الذين يدفعون بهم إلى الحرب، قالبين الإنسانية رأسًا على عقب، محولين الرذيلة إلى فضيلة».

وهذه الكلمات إن هى إلا صدى لمشاعر الكاتب غريملشاوزن.

أما مسألة كشف القناع عن طبيعة الحرب والبطولة، فإنها مسألة تناط بالأم كوراج، حتى ولو لم تكن بعد قد فهمت أن على المرء - كما يقول بريخت - أن «يقص فى الداخل بمقصات كبيرة» لكى يستفيد من الحرب. والواقع أن الأم كوراج إن هى إلا واقعية «لا تبصر». إنها ترى ولا ترى. وهى لاتعتبر أى شىء نهائيًا، حتى ولا انتظام الفصول، الشىء الوحيد النهائى هو الحرب، للأسف. وللأم كوراج لحظات تبصر، قد تكون نادرة، لكنها مدهشة:

«الطباخ: إذا صدقناهم.. سيتبين لنا أن الناس الكبار لا يشنون الحروب إلا لخشيتهم من الله، وهم لايقاتلون إلا من أجل القضايا الصالحة والجميلة. لكنهم فى الحقيقة ليسو أكثر جنونًا منك ومنى. فهم يخوضون الحرب لكى يحققوا منها المكاسب. «كوراج: لو كانت الحرب شيئًا آخر، أى لو كانت لاتكسب، من الواضح أن البسطاء من أمثالى ماكانوا ليخوضوها».

ذات مرة، لكن لمرة واحدة، نرى الأم كوراج غاضبة تلعن الحرب. فكاترين التى وهى بعد صغيرة، كانت ضحية للعنف وفقدت النطق، هاهى الآن تعود إلى مأواها مشوهة بعد أن هاجمها أحد الجنود. وبهدوء ترضى كوراج بأولى المصائب، لأنها - انطلاقًا من واقعيتها - تعتبرها بركة من عند الله. فتقرر أن تحمى ابنتها بشكل أفضل من الآن وصاعداً.

لكنها فى المشهد التالى تقول :

«أنتم لن تثيروا أبدًا اشمئزازى من الحرب. يقال إنها تبيد الضعفاء، لكن السلام يفعل مثلها. على أى حال، من المؤكد أن الحرب تغذى العالم بشكل أفضل».

إن كوراج مرجع بالنسبة لموضوع البطولة. وهى تقول بصدد الكابتن السويدى «لاشك أنه كابتن سيئ جدًا» لماذا؟ يسألها الطباخ، فتجيبه:

«لأنه يحتاج إلى جنود شجعان. فهو لو كان قد وضع تصميمًا جيدًا لمعركته، ما كان سيحتاج إلى الشجعان، كان الجنود وحدهم سيكفونه. فالحقيقة أننا حيثما نجد

فضائل كبرى. لابد لنا من التيقن من أن ثمة مايسير عكسها.. ففى أى بلد صالح، تكفى المزايا المتوسطة. إن بإمكان المرء أن يسمح لنفسه بأن يكون بهيماً، أو حتى جباناً، إن كان هذا الأمر يروقك».

إن المرشد يكن للأم كوراج إعجاباً فائقاً «لدى رؤيتك على هذا النحو تديرين تجارتك، وتنسلتين رابحة كالشعرة من العجين، أفهم جيداً السبب الذى جعلهم يطلقون اسم كوراج (شجاعة بالفرنسية - المترجم) عليك». وهنا تجيب الأم كوراج:

«إن البائسين بحاجة ماسة إلى الشجاعة التى كانوا سيضيعون لولاها. إنهم يحتاجون إلى الشجاعة ... لمجرد أن يتمكنوا من النهوض صباحاً. أما الاشتغال فى الحقل فى عز الحرب، أو إنجاب أطفال للعالم حين يكون أمل المستقبل منطفئاً، فأمر يحتاج إلى شجاعة صلبة. ويالها من شجاعة تلك التى يحتاجها البائسون لكى يجرؤوا على التحديق، عيوناً فى العيون، خلال المعارك التى يجبرون فيها على ذبح بعضهم البعض. أما أن يتحملوا، بطواعية وكما يفعلون، وجود البابا والأباطرة، فأمر يحتاج إلى شجاعة مريعة، لأن هؤلاء الناس يكلفونهم حياتهم».

لكنها بعد ذلك سرعان ما تستعيد مرحها المعتاد «بإمكانك أن تقتلع شيئاً من الحطب، تقول كوراج للمرشد، فيجيبها «إننى صياد أرواح ياكوراج، ولست حطاباً» فتقول «أما أنا، فليس ثمة أرواح أصطادها.. بل لدى خشب ينبغى علىّ قطعه».

يمر ستة عشر عاماً عى هذه الشاكلة، وتدمر المدن والقرى. وذات يوم، فى بلد بالغ الكآبة، نرى الأم كوراج والطباخ وكاترين، مرتدين الأسمال بجيوب خاوية، ومرغمين على تسول الخبز.. ويلاحظ الطباخ أن «العالم فى طريقه للزوال». فما جدوى الموهبة والشجاعة والحكمة والصحة والسعادة؟ هذا مايتساءل عنه أمام بيت راعى الأبرشية، فها هو يغنى سعياً وراء الخبز. وهو يسعى فى الوقت نفسه لإقناع الأم كوراج بالرحيل معه إلى أوترخت، حيث ورث نزلا. لكن عليها، فى سبيل هذا الأمر، أن تتخلى عن كاترين لأن النزل قادر على إطعام شخصين فقط، لا ثلاثة. وثمة لحظة من الكرم تضىء ذلك المشهد الدنىء؛ فكوراج ترفض عرض الطباخ وتطرده. وهاهى الآن ترتحل

مجـــدداً فى عربتهـــا التى تجـرها كاترين. لكنها سرعان ماستفقدها هى الأخرى. فـأمـام مـدينــة هـــال التى يحـاصـــرها الكاثوليكيـــون، تقـتــل كاتـــرين نفسـهـــا بسبب ولهها بالأطفال، فـهى إذ ترغب فى تنبيه السكان الذين يفاجئهم فى غيهب الليل الخطر الذى يتـــهـددهم، تـعـتلى سطح إحـدى المزارع وتقـرع الطبل، فـيطلق عليـهـا الرصاص القاتل.

والآن صـارت كوراج وحيدة، لكنـها تجـهل أن ابنها إيليف قد مـات بدوره منذ زمن طويل، فـتـمـدد فى عربتـهـا وترتحل بأمل العـثور عليه. لقـد شـاخت، ولـم تـتـعلم شيـئًا، ولسوف تقترف مجدداً، الأخطاء نفسها التى سبق لها اقترافها.

إذا كانت الفضـائل خطرة فى مـجتمع اليوم، فإن بإمكان الرشوة أن تكون بركة وفـائدة، وهـذه واحـدة من مـوضــوعـات بريخت المفـضلة. وكـوراج تـقـول، وهـى تبـدى استعدادها لرشوة العدو مقابل إنقاذ حياة ولدها:

«شكراً لـــه، شـــراؤهم ممكن، فـهم ليســـوا ذئابًا، إنهم بشـر يحـبـون الذهب. رشـــوة الناس كبـر الإله الطيب بنـا. إنهـا إنقـــاذنا الوحـيد.. ومـادام أنهـا موجـودة، ستكون ثمة دائمًا محاكمات رحيمة، وسيكون للأبرياء حظ الإفلات فى المحاكم».

إننا نعثر فى طـــول المسرحية وعرضـها على مثـــل هذه المتناقضـــات المريـرة، التى تعطيـهـا - أى تعطى المسـرحيـة - مرحـهـا التـحـريفى، وغـايـة تلك المتناقضات إعطاء لذة للجمهور، عبر إخضاعه لصدمات ذهنية حاذقة. وبريخت الذى يتفـادى توجيه الخطاب إلى الجـمهور مباشرة، يعمل على تعليمه (إن جاز لنا استخدام هذه العبارة) بواسطة الحوار. أمـا الأغنيـات فـهى فى الوقت الذى تحـتفظ فيه بطابع اسـتـقـلالى، مرتبطة بالفعل بشكل مـباشـر كـأغنيـة الأم كـوراج، حول التجـارة، وأغنية إيليف حول المرأة والجندى - وهـى أغنية ينشدهـا داخل خيمـة الكابتن السويدى - وأغنيـة الطبـاخ حول نقصان الفضيلة (وهاتان الأغنيتان الأخيرتان همـــا استعادة لنصوص سـابقة)، أو «أغنيـــة الاسـتسـلام الكبير» التى تنشـدهـا الأم كوراج لكى تردع الجنـــدى الشـاب ذا الأعصاب الفائرة، عن تقديم شكاويه، المبررة غير المجدية، لرئيسه.

حـوارات المسرحيـة وإجاباتها مليئة بالنسج الحيوى، ولغتها مباشرة، أليفة، متكيفة مع الشخصيات. أما بساطتها وسيلانها فخداعان، فكل عبارة فى المسرحية تحمل دلالة تجعل من الصعب علينا أن نتهم الجمهور بعدم فهمها حالما تنطق فوق الخشبة. فالواقع أن العبارات المتضادة وضروب الإبهام المقصودة، لايمكن إدراكها بسهولة إلا بعد الاستماع إليها أكثر من مرة ومرتين.

والحقيقـة أن بريخت كان يخـاف ألا يفهـم بشكل جيـد. والأم كوراج قدمت فى زيوريخ فى نيسان ١٩٤١، حيث قامت تلك الممثلة الرائعة تيريزا غيسه بالدور الرئيسى، ولقد خلق ذلك العرض، الذى قدم فى لحظة قاتمة من لحظات التاريخ، انطباعًا لايمكن نسيانه. غير أن ما أرعب بريخت، كان أن المقالات التى تناولت المسرحية، ركزت على سماتها المؤثرة، وتحدثت بحرارة عن «القـوة الحيويـة الهائلة التى أبدتها تلك الأم الحيوانية». ولاحظ بريخت أن ذلك الانطباع قد ساد» على الرغم من الموقف السلمى والمعادى للفاشية لجمهور زيوريخ المؤلف فى معظمه من مهاجرين ألمان». وإذا تنبه لهذا الأمر، عمد بريخت بعد ذلك حين قدمت المسرحية فى برلين بعد الحرب، إلى إجراء تعديلات طفيفة فى ثلاثة مشاهد، جعلتها أقل عاطفية، لكن دون أن تحدث أى تغيير جذرى فى الأثر العام للمسرحية.

ومـع هـذا، وبعـد الحـرب أيضـًا، أبدت الصحافة الألمانيـة الشـرقيـة، الكثير من الاعتراضات على الأم كوراج عند عرضها، وكانت اعتراضات أكثر جدية. وفى هذا الصدد خاض فردريك وولف، الكاتب المعروف، فى العام ١٩٥٢ سجالا وديًا مع بريخت. فهو كالنقاد الآخرين وإنما لأسباب خاصة به، لاحظ أن جمهور هذه المسرحية، التى أقر بأن أسلوبها الملحمى موجود وجلى، رأى أن لحظاتها الكبرى تتطابق مع مشاهدها الأكثر امتلاء بالعاطفة، موت الابن الأكبر أيليف، المشهد الذى يدور بين الأم والابنة حين تعود هذه الأخيرة مشوهة وتصرخ كوراج «ملعونة هى الحرب»، وأخيرًا المشهد الذى تقرع فيه كاترين الطبل لتنبيه سكان مدينة هال. ثم يتساءل وولف:

«إذ نقر بأن الحكاية المروية ممكنة.. ترى ألم يكن على الأم كوراج، بعد أن رأت أن الحرب لاتفيد، وبعد أن فقدت أبناءها وليس أملاكها فقط، أن تصبح في نهاية المسرحية شديدة الاختلاف عما كانته في بدايتها؟».

وبما أنهما معًا – وولف وبريخت – يهدفان إلى غاية واحدة في تغيير الناس، حتى ولو كانت مفاهيمهما الدرامية مختلفة، ألم يكن من الضروري للأم كوراج أن تتغير أو يتساءل وولف أيضًا «ترى كيف سيكون في وسعنا أن نحض شعبنا على التخلي عن موقفه القدري إزاء خطر قيام حرب جديدة»، و «الأم كوراج» بوصفها مسرحية، أما كانت ستكون أكثر فاعلية، لو أن لعنات الأم المنهالة على هامة الحرب، في النهاية، قد ترجمت إلى أفعال ملموسة؟

«لقد كتبت هذه المسرحية في العام ١٩٣٨ حين كان الكاتب المسرحي يرى حربًا كبرى تنذر بالقدوم. وهو لم يكن على قناعة من أن الناس يستخلصون، بشكل مجرد، دروسًا من تلك التعاسات والمصائب التي كانت، في رأيه، سوف تنهال فوق رءوسهم. ياعزيزي فردريك وولف إنك تتطوع بالاعتراف بأن الكاتب كان واقعيًا إذ فكر بهذا. لكن إذا كانت كوراج لم تتعلم شيئًا، فإنني أعتقد أن الجمهور يمكنه أن يتعلم بعض الأمور وهو يراها تعيش».

لأن المصيبة، كما يقول بريخت بصدد أمر آخر، أستاذ سيئ.. يتعلم تلاميذه الجوع والعطش، لكن ليس الجوع إلى المعرفة والظمأ إلى الحقيقة في أغلب الأحيان.. وليس من الضروري أن الألم يخلق أطباء صالحين. وحتى بعد العام ١٩٤٥ كان بريخت لا يزال يتساءل عن عدد الأشخاص الذين، إذ يشاهدون مسرحيته، يفهمون ماتنذر به، حقًا. وهل تراه قد نجح في تصوير العلاقة القائمة بين الحرب والنظام الاجتماعي؟

«إن حرب الثلاثين عامًا، هي من أضخم الحروب التي شنتها الرأسمالية في أوروبا. غير أن الفرد الذي يعيش في ظل نظام رأسمالي وداخل هذا النظام، من الصعب عليه أن يفهم أن الحرب ليست ضرورية، لأنها ضرورية

فى ظل النظام الرأسمالى الذى تفيد مصالحه. إن هذا النظام يقوم على حرب يخوضها الجميع ضد الجميع، الكبار ضد الكبار، والصغار ضد الصغار، والكبار ضد الصغار. ينبغى أول الأمر الإقرار بأن الرأسمالية مصيبة فى ذاتها، لكى ندرك بأن الحرب والمصائب التى تحملها لنا أمور سيئة - أى غير مفيدة».

- ٥ -

هذا الجانب من الخير والشر :
"إنسان ستشوان الطيب" و "بونتيلا"

قد يكون القارئ لاحظ أن تمييزًا جديدًا كان قد دخل مفهوم بريخت للعالم كما كان قد عبر عنه فى قصائده ومسرحياته ومقالاته النظرية التى كتبها فى المنفى. فعلى الصعيد الشكلى الصرف، ثمة الآن بساطة أكبر، إن لم تقل تقشفًا فى اللغة، لم تفقد الأعمال أية ذرة من روحها المرحة، وعلى صعيد الحساسية، تعمق فهم بريخت للكائنات البشرية بوصفها كائنات بشرية. والحقيقة أن هذين العنصرين مترابطان فيما بينهما، وتمزج مابينهما فكرة ماركسية عن العالم. والحاضر التاريخى المرعب، إن لم يكن قد سيطر على بريخت، فإنه على الأقل جعله أكثر مرونة، وأقل دوغمائية. فلقد ازدادت مرونة موقفه من العلاقات الإنسانية، وصار أقل حزمًا، وهو، حتى دون أن يتخلى عن المبدأ الديالكتيكى الذى يمثل بالنسبة إليه الحقيقة الجوهرية والأداة الضرورية للحكم على التاريخ، بدا فى رؤية الأفراد ومشاعرهم وردود فعلهم بأعين جديدة. فالنساء بدأن يلعبن دورًا أكبر أهمية فى إبداعاته المسرحية، والتوجه الذى كان قد ولد مع «قديسة المسالخ جان»، وتويع فى «الأم» فى العهد ماقبل الهتلرى، ازداد قوة مع «الأم كوراج» و «إنسان ستشوان الطيب»، بل وازداد تألقًا مع «دائرة الطبشور القوقازى»، و «رؤى سيمون ماشار» وغيرها من تلك الأعمال التى كانت تنويعًا على موضوعة القديسة جان.

وثمة وثائق بريختية غير منشورة، تشهد على هذا الاهتمام نفسه. ومن تلك الوثائق، مشروع المسرحية التى كانت تهدف للقيام بعملية فضح لأسطورة جوديت، البطلة التوراتية. والشخصية الرئيسية فى ذلك المشروع هى أوكيشى، الفيشا اليابانية، جوديت الأخرى التى تبعث إلى سفير أميركا فى اليابان، تاونسند هاريس الذى يهدد أمن البلد واستقرارها، بغية حرفه عن نواياه عبر استخدامها لوسائل تعرفها جيداً. أما عاشق تلك الشابة، وهو حطاب، فإنه يقبل بعد لأى رشوة بتلك «التضحية البطولية». إذن فالحب نفسه صار سلعة تباع وتشترى، مثل كل السلع الأخرى، فى سبيل خلق أسطورة بطولية مزيفة.

وربما لن يكون من قبيل الأمور غير المفيدة أن نلاحظ هنا بأنها المرة الأولى التى لا تقتصر العلاقات الغرامية فيها، كلياً، على سمتها الجسدية؛ فحتى فى «الأم كوراج» كان ثمة شيء من الحنان يتسرب إلى علاقة الطباخ والبائعة، كما أن ذلك الحنان ليس غائباً تماماً عن «غاليلى». لكن فى «إنسان ستشوان الطيب» وحسب، صار الحب ، وعلى الأقل لدى المرأة، يعبر عن نفسه بوله وحرية. أما واقع أن ذلك الحب قد تدنس من جراء ارتشاء ذاك الذى هو غايته، كما سنرى، فقضية أخرى.

لقد اختفى الطابع العدوانى، والعلنى فى ديالكتيكيته، الذى كان يطبع المسرح البريختى، فالمشكلات الآن صارت تعرض بأسلوب حاذق، إنما دون أن تفقد وضوحها. والقصائد صارت أفضل تركيباً، لكن هذا لايعنى أن بريخت قد ضحى بالجمالية. ويمكننا أن نعتقد، على هذا الصعيد، بأن بريخت قد وجد عوناً له فى الاهتمام الذى كان يكنه للشعر الشرقى، ولاسيما الصينى، الذى ترجمه آرثر والى. والاقتباسات التى قام بها فى هذا المجال تشهد على القوة التى كان يستخدمها فى سبيل تطويع عمل الآخرين، بجعله يفيد نواياه الشخصية.

كان لبريخت أسلوب خاص به، فى تنقية النص الذى يخدمه كنموذج وتوضيح مغزاه الاجتماعى، إن جاز لنا هذا القول. وحسبنا للتأكد من هذا مثال واحد.

فآرثر والى كان قد ترجم قصيدة «الغطاء الكبير» للشاعر الصينى بوشويى (القرن الثامن عشر) على النحو التالى:

«ما العمل.. فى سبيل الحيلولة دون معاناة الفقراء من البرد؟ إيصال الحرارة إلى جسد واحد أمر غير ذى جدوى.

أريد أن أحصل على غطاء كبير، طوله عشرة آلاف قدم لكى أغطى المدينة كلها، مرة واحدة».

أما بريخت فقد صاغها كما يلى :

«إن الحاكم الذى سألته عما يجب فعله لكى ننقذ الناس الذين يعانون فى مدينتنا من البرد

أجابنى: إننا نحتاج غطاء طوله ألفا قدم لكى يغطى، وببساطة، كل الضواحى».

وذلكم هو موضوع أمثولة «إنسان ستشوان الطيب».

يقول بريخت إن الطيبة طبيعية فى الإنسان، أما القسوة فإنها تتطلب جهوداً كبيرة. غير أن ثمن الطيبة فى عالم كعالمنا، غالبًا مايكون مرتفعًا!

فى هذه المسرحية لدينا ثلاثة آلهة يزورون الأرض بحثًا عن «إنسان طيب»: وهو شىء نادر للغاية. يحاول حمال ماء فقير، يقابلونه أن يبحث لهم عن مأوى، لكن كل سكان المدينة الموسرين يردونه على أعقابه، ولا يرضى باستقبال الثلاثة سوى شخص واحد هو العاهرة شن - تى. وهم ، كمكافأة لها ، يعطونها مبلغًا من المال يمكنها من افتتاح دكان للتبغ. وما إن تفتح دكانها حتى يحاصرها كل أنواع السائلين - من الذين يستحقون أو لا يستحقون - والطفيليين، على الرغم من أنها، وليأسها، ولكى تدافع عن نفسها ضدهم، تضطر لتبديل هيئتها، وهى بمساعدة قناع تزعم أنها ابن عم لها هو شوى - تا. وعلى هذا النحو تصبح بديلا لنفسها، بديلا قاسيًا، حازمـًا، لا يرحم. غير أن شن - تى تستغل حتى فى ميدان الغرام.

فـهى إذ تنقـذ من الانتحـار طيـارًا عـاطلاً عن العمل، يانغ - سـون، وتقع فى غـرامـه، تكتشف أنه هو أيضًا يستخدمها للوصول إلى مآربه (أى لكى يحصل على وظيفة طيار عن طريـق الرشـــوة).. وهو لا يتردد، فى سبيل هـدفه عن تحطيمـها . تحـمل شن - تى من عشيقها، وتقسم على أن تتحول إلى نمرة لكى تدافع عن صغيرها . أما أناها الآخر، شوى - تا، فهو الذى يتولى إعادة ثروتها بفضل الحصول على مصنع للتبغ يستغل فيه العمال أبشع استغلال فالحقيقة أن طموحات يانغ - سون وخلوه من الضمير، جعلا منه جلادًا كبيرًا . غير أن اختفاء شن - تى سرعان مايوقظ ظنون حمال الماء الفقير والنزيه (الذى تتصل به الآلهة اتصالا دائمًا)، بحيث إن العدالة سرعان ماتتهم شوى - تا بقتلها وتحيله إلى المحكمة. والآلهة أنفسهم هم القضاة فى هذه المحكمة. فجأة تنزع شن - تى عن وجهها القناع. وإذ ينبهرون، لحماقتهم، من جراء كون هذه المرأة التى هى «الإنسان الطيب» لاتزال على قيد الحياة، يترك الآلهة - القضاة، وهم ماكانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة، يتركون المرأة تدبر أمورها بنفسها، ويعودون إلى هدأة مقرهم السماوى.

ترى أى عالم هو هذا العالم الذى على المرء فيه أن يدفع ثمنًا باهظًا إذا شاء أن يكون طيبًا وفاعل خير.. هذا العالم الذى يجب على المرء فيه، لكى يبقى على قيد الحياة، أن يكون قاسيًا لايرحم، ويستغل قريبه؟!

إن وانغ، حمال الماء الفقير يريد أن يكون طيبًا بالفعل، ومع هذا هاهو بدوره مجبر على اتباع سبيل الغش : فلجرابة الماء التى يستخدمها قعر مزدوج! وهاهى شن-تى تتوسل إلى الآلهة:

«توقفوا، أيها الضيوف المبجلون! أنا لست واثقة من أننى طيبة. يقينًا إننى أريد أن أكون طيبة.. لكن كيـــف لى أن أدفـــع إيجـــار بيتى؟ .. صـحيــح أننى أخرق عددًا من الوصايا، لكن خرقى لها لايكفى لتخليصى من المأزق».

كيف للمـــرء أن يكون طيبًا، بينما كل شىء باهظ الثمن؟ إنه سؤال تجيب عليه الآلهة بقولها:

«إننا عاجزون عن تقديم أى عون، للأسف.. فالقضايا الاقتصادية ليست من اختصاصنا».

وتذهب الآلهة، تاركة لوانغ وتشن - تى أمر الدفاع عن قضية الإنسانية والعمل فى سبيلها. فهما يمثلان كل ماهو طيب ونزيه فى هذا الوجود. وتلاحظ شن - تى أن «الكلام بدون أمل، معناه الكلام بدون طيبة، كما يقال». وهاكم كل مابقى لها: الأمل. آه لو أنهم يتركون للإنسان إمكانية أن يكون طيباً: «إن تنشد أغنية، أو تبنى آلة، أو تزرع أرزاً.. معناه أنك، فى الأعماق، طيب».

فى مناسبة أخرى كتب بريخت يقول: «إن ماهو مطلوب من الطبيعة البشرية كثير». فشن - تى، ملاك الأكواخ، لايمكنها فعل الكثير وحدها. ووانغ يقول للآلهة «لاتطالبوا بالكثير فى البداية!». وشن-تى نفسها ينتهى الأمر بها للاستياء من الظلم، ومن السلبية التى بها يتحمل المقهورون ذلك الظلم. وهى إذ ترى وانغ عرضة لمعاملة سيئة يعامله بها حلاق ثرى وقاس، تصرخ أمام اللامبالاة العامة:

«يطال العنف أحد إخوانكم، وأنتم تغمضون العيون!

«وتسمون هذه مدينة! وتسمون أنفسكم بشراً!

«ألا فلتندلع الثورة يوماً ويسود الظلم المدينة،

«ولتتدمر المدينة كلها حين تندلع!

«لتتدمر وسط لهيب النيران، قبل هبوط الليل!»».

إن هناك فى هذه المسرحية مشهداً حنوناً لم يسبق لبريخت أن كتب مثيلا له من قبل. فى ذلك المشهد نرى شن - تى الحامل وهى تتأمل بطنها:

«شن - تى (بعذوبة): يا للسرور! كائن صغير يتشكل داخل جسدى، إننى لا أرى شيئاً بعد. لكنه موجود بالفعل. والعالم ينتظره سراً. ولقد بدأ الهمس ينتشر فى المدينة: ها هو ذا إنسان يصل ويتوجب أخذ حسابه (تقدم طفلها الصغير للجمهور)

إنه طيار! حيوا غازيًا جديدًا/ سيغزو الجبال المجهولة والأقاليم عسيرة المنال! ذاك الذى سيحمل أخبار الناس للناس الآخرين عبر الصحارى التى لا تعبر!».

وتروح وتجىء حاملة بين يديها طفلها الصغير (الذى لم يولد بعد)، إنها تقدمه إلى الناس الذين تحييهم وتطلب من ابنها أن يقلدها، تسرق بعض حبات الكرز ثم تهرب معه مفلتة من رجال الشرطة.. غير أن حبها يتسع أيضًا ليشمل الأطفال الذين ليسوا أطفالها. وهى لكى تؤوى واحدًا منهم، تعثر على جملة لاتقارن «إن رجلا ينتمى للمستقبل يطالب بيومه الحاضر!».

إنها غير قادرة على مقاومة «إغراء العطاء. أى لذة يستشعرها المرء حين يكون متنبهًا! إن الكلمة الطيبة وكأنها تنفس الصعداء».

وبوصفه كائنًا بشريًا يعيش فى عالم شبيه بعالمنا، هل تراه سيكون قادرًا على إطاعة كل الوصايا الإلهية؟ هناك شىء لايسير على مايرام فى هذه الحياة الدنيا، تقول شن -تى للآلهة التى تستعد للرحيل. وهى ستكون بحاجة إلى ابن عمها بين الفينة والأخرى. فتجيبها الآلهة «مرة فى الشهر تكفيك»!.

إن لم يكن بوسع المرء الاعتماد على الآلهة فعلام يعتمد؟ وهذه المرة أيضًا يوجه بريخت سؤاله هذا إلى الجمهور، ومسرحيته لاتقدم وصفات برسم المستقبل. وعلى سبيل الخاتمة يتقدم أحد الممثلين ويسأل المتفرجين: أين هو الحل؟ كيف يجب أن ينتهى هذا العرض؟ نحن لم نستطع العثور على حل. هل يحتاج الأمر إلى أناس آخرين؟ أو إلى عالم آخر؟ أو إلى آلهة أخرى؟ أو هو لايحتاج إلى آلهة على الإطلاق؟ إن هناك طريقة وحيدة للإفلات من هذا المأزق؛ فليبحث المتفرجون بأنفسهم إن كان هناك أى مخرج سعيد «أيها الجمهور العزيز هيا ابحث عن الخاتمة، لاشك أن هناك خاتمة ملائمة، لاشك، لاشك!».

ليس لدى بريخت أى عاطفية مزيفة، ولا طوباوية غامضة. فهو أبدًا لم يغض طرفه عن عيوب الطبقات الموصوفة بـ «الدنيا». فهو صور تلك الطبقات كما هى فى الواقع

فى مسرحيته «قديسة المسالخ جان»، وهو لا يزال يراها على هذا النحو فى «إنسان ستشوان الطيب» بدناءتهم وشجاعتهم وعظمتهم، فإذا كان هؤلاء الناس هم ما هم عليه، فلأن العالم جعلهم هكذا. وهم ليسوا فى دناءتهم وخبثهم، الناطقين باسم بريخت أو باسم العالم. فالناطقون باسم هذين إنما هم العامل الذى يعتقل فى «القديسة جان» وشن - تى ووانغ حمال المياه. دون أن ننسى، وهو أمر لابد لنا من أن نضيفه، المتفرجين أنفسهم، ابتداء من اللحظة التى يشرعون فيها بالإجابة على الأسئلة التى تطرح عليهم.

وهذا السؤال من غير المجدى طرحه على الآلهة الثلاثة المفترضين. فهؤلاء ليسوا سوى تجسيد للذهنية البرجوازية، مشوشين، مربكين، ومقتنعين بأن مبلغًا من المال متواضعًا يكفى لمداواة كل الأمراض. على هذا النحو تريح الآلهة ضميرها. أما الداء الناتج عن المجتمع الرأسمالى، فإنهم يتركون الإنسان يدير أموره معه وحيداً. أن تكون طيبًا معناه أن تكون ذاتك، والعكس بالعكس، أما الشر، فهو أن تكون مغربًا عن ذاتك، متلبسًا؛ بمعنى ألا تكون أنت ذاتك، وألا تكون إنسانيًا، وفى أحسن الحالات ليست النازية سوى امتداد هذا الاستلاب وصورته الأكثر سوءًا. وكما يقول برنار دورت:

«إن مسرح بريخت النقدى يصل إلى ذروته هنا فى هذا النداء المؤثر والأليم الذى يوجهه إلى الجمهور؛ فالعالم كله يخوض الحرب العالمية الثانية، والنازية تستشرى فى كل أوروبا أو تكاد. ومن هنا يتوجب ابتكار هذا الحل، ابتكار حل يكون متعارضًا مع الحل الذى تصل إليه شن-تى. فليس الإنسان بذاته من ينبغى تغييره، بل العالم: يتوجب نفى هذا العالم وإعادة خلقه كعالم يكون فيه للإنسان أن يكون ذاته، ويكون ذاته كليًا، مع الآخرين وليس ضد الآخرين»[1].

ذات يوم صرح بريخت قائلا «لم تصل الحياة حقًا إلى مستوى الدراما. فهى لاتعرف ماذا تعنى نعم أو لا، أبيض أو أسود، الكل أو لاشىء». فالواقع أنه يمكن العثور

---

(١) برنار دورت «قراءة بريخت» منشورات لوسوى ، باريس .

على هذه العناصر المتعارضة داخل الشخص نفسه، ولقد جسد بريخت هذه الازدواجية فـي «إنسـان ستشـوان الطيب» حين جعـل لشن - تى بديـلا هـو شـوى - تا. أما الآن فهـو فى طـريقـه ليعـرض تلك الازدواجيـة نفسها على شكل بالغ الغرابة فى ملهاة شعبية حملت اسم «المعلم بونتيلا وتابعه ماتى». ويرينا هذا العمل المستوحى من حكايـة كتبتها مضيفته الفنلندية الروائية هيلا فوليجيكى، مرة أخرى أن بريخت كان قادراً على الضحك حتى وسط الظروف الأكثر إحباطاً . المالك الثرى بونتيلا يحب الشرب، وهو حين يصبح تحت تأثير الكحول، يضحى كريماً مثالياً طيباً وإنسانياً، وهو يبـدى الود لسائقـه ماتى، البروليتارى المتمتع بحس سليم وبآراء راديكالية. حين يثمل يخطب بونتيلا أربع فتيات متحدرات من الطبقات الدنيا. وحين يصحو ينكرهن ويطـردهن. حـين يكون ثمـلا يسر بكوامن فكره أمـام خطيب ابنتـه، وهو ملحق فى سفارة، أحمـق وسمين، فيشتمه ويعرض على تابعه ماتى أن يتزوج ابنته أيضاً. لكنه حـين يصحـو يصبـح قاسياً متكبراً ذا حسابات، ومستعداً فى كل لحظة لاستغلال الآخرين. حين يكون بونتيلا ثملا يتصرف بذكاء، وحين يصحو يبدو مستلباً. إنه يشبه الشخصية التى يلعبها شارلى شابلن فى «أضواء المدينة» وكأنه شقيق تلك الشخصية التوأم.

إن بإمكاننـا هنـا أن نذكـر على الأقـل مشهدين هزليين إلى أبعـد الحـدود يؤكدان على تلك العبثية. فخلال احتفالات الخطوبة التى يقيمـها بونتيلا على شرف الملحق وابقا، يعمد بونتيلا إلى شتم العريس العنيد، ثم يحتفل بهذا الحادث السعيد جالساً مع خدمه ومع من بقى من مدعويه، وفى النهاية يقترح على ماتى أن يصبح صهـره، قائـلا بأنـه سيكون بالنسبة إلى إيفا زوجاً أفضل من الملحق. ويكون ماتى من حسن التبصر إلى درجة أنه يعلن عن رغبته، قبل الزواج من إيفا بإخضاعها لسلسلة من التجارب الصارمة بغية تحديد ما إذا كانت قادرة على أن تصبح زوجة (وكنة) لبروليتارى.

هل تراها تعرف مـا الذى يضطر البروليتـارى لأكله؟ يبدأون بلعب مسرحيـة صغيرة، تأتى إيفا بسمكة رنكة. فيتحدث ماتى بالتعابير التالية عن سمكة الفقير:

«ماتى: آه هاهى ذا ! إننى أعرفها (يأخذ الطبق) لقد رأيت شقيقها أمس فقط، وقريبـــًا لها أول من أمس، وهكذا دواليك. إننى أعــرف أفراد عائلتها منذ بدأت آكل فى صحن. كم مرة فى الأسبوع تتناولون سمك الرنكة؟

«إيفا: ثلاث مرات يا ماتى إن احتاج الأمر».

«ماتى: إن أمامك زحامًا من الأشياء التى يجب تعلمها. فأمى التى تشتغل طاهية فى إحدى العزبات، تقدم سمك الرنكة خمس مرات فى الأسبوع ولأبنا ثمانى مرات! (يمسك السمكة من ذنبها) سلامًا يا سمكة الرنكة، ياطعام الفقراء! أنت يامن تشبعيننا فى كل ساعة من ساعات النهار مملحة تملأين كرشنا! لقد جئت من البحر وتعودين إلى الأرض، أنت المحرك الذى يهز غابات الصنوبر، وتسمدين الحقول، وتسيرين ميكانيكية الإنسان، فى انتظار الحركة الدائمة...! يا أيتها السمكة لو لم توجدى لبدأ الناس يطالبون بلحم الخنزير، عندئذ إلى أين كانت ستسير الأمور بفنلندا؟».

ومن المؤكد أن إيفا لا تتمكن من اجتياز الامتحان! أما المعلم بونتيلا، الذى كان نادرًا ما يأكل سمك الرنكة، فإنه يجدها الآن لذيذة ويضيف، على أى حال ثمة فى الأمر لا مساواة ليس ينبغى لها أن تظل قائمة. لو كان هو الوحيد المعنى بالأمر لوضــع كل مداخيلــه فى صنـدوق ترك مستخدميه ينهلون منه على راحتهم، لأنه لولاهم لما كان له وجـود... إنه يكاد يكون شيوعيًا، ولو كان خادمًا لجعل حياة بونتيلا جحيمًا لا يطاق.

فى مشـهـد آخــر بالـغ الطرافة كذلك. يقرر بونتيلا تحطيم خزان مشروباته. فيأمــر بأن تحمــل إليــه الزجاجات فى المكتبــة ويشرع بشتم ماتى دون هــوادة. لكنه ينسى قــراره ويبــدأ بالشــرب، ويحدث ما لابد من حــدوثه: يتغيــر موقفــه ويقدم لمارتى زيادة فى راتبه ويدعوه إلى تسلق جبل هاتلما (الذى ليس فى حقيقته سـوى طاولــة البليــار) فيعمد الرجلان إلى تكويم الأثاث بغية الصعود إلى أعلاه حيث يتأملان جمال فنلندا. وبونتيلا الذى ثمل تمامًا يتحدث بعبارات باللغة الشاعرية. ترى أين يمكن العثــور على سماء تشبه سماء تافا ستلاند؟ يســأل تابعــه ماتى. وهذه البجعة الضارية؟ وهذه الروائح ؟«أوه ياتافاستلاند أيتهــا الأرض المبــاركة»!

يصرخ أمام ذهول الخدم الذين تجمعوا فى المكتبة. «ياالسماءها. ياالبحيراتها، يا لشعبها وغاباتهـا؟ (يوجه الحديث إلى ماتى): قـل إن قلبـك يهتز حين تنظـر إلى كل هذا؟». أما ماتى الذى يعجز عن تكييف نفسه مع تلك الحياة المزدوجة، فيترك خدمة بونتيلا: «من المؤكد أنك لست أسـوأ من عـرفت، لأنك تصبح إنسانًا تقريبـاً بعد أن تشرب. لكن ميثاقنا الودى لم يكن سوى عقد مزيف، فما إن تدبر الثمالة... حتى يحين للخدام أن يديروا لك ظهر المجن. فلو أرادوا سيدًا طيبًا، لحصل كل منهم على سيد ما إن يصبح سيد نفسه».

إن أولئك الذين يدرسون «مسرح العبث» ينحون إلى اعتبار أعمال بريخت الشاب، مـثل «رجل برجل» من بين مـصـادر ذلك المسـرح. لكن من الواضح أن هذا الكلام لاينطبق على أى عمل آخر قدر ماينطبق على هذه المسرحية، فياللصفاء، وياللحس «العبثى» الذى به تنزع القناع عن نظام اجتماعى بات على الإنسان أن يكون فيه ثملا لكى يصبح إنسانًا، وحيث لا يؤدى الصحو إلا إلى القسوة والأنانية.

لقد كشف النقاد عن واقـع لاينكر: إن بونتيلا، «الشرير»، أكثر أهميـة بكثير من مـاتى «البطل». لكنهم نسوا أن مـاتى وشخصيات المسرحية الأخرى، ولاسيما الفلاحين، يمتلكون جميعًا كرامة وصراحة جعلتا ازدواجية بونتيلا، تظهر ظهورًا قويًا. كذلك نلاحظ أن النقاد لم يأخذوا فى حسبانهم واقع أن بريخت كان يعالج، مرة أخرى، مسـألة الخير والشـر فى عالمنا البرجوازى، وأن هذه المسألة كانت مربكة ومفاجئة. وذلك لأن بونتيلا هو الذى يصبح الحكم ليس على شخصه الخاص وحسب، بل أيضًا على كل المنظومة التى ينتمى إليها. فهو إذ يكون ثملا بإمكانه أن يعامل ماتى معاملة الأخ وأن ينظر إلى الأمور نظرة متبصرة. أما حين يمتنع عن الشرب فإنه يجسد أبشع أنـواع الاستغـلال، ويفقد كل إحساس. حين يثمل بإمكانه أن يغازل نسوة ينتمين إلى أدنى الطبقات. أما حين يصحو فإنه يجرهن إلى أدنى من القعر، أما فيما يتعلق بماتى. فقد اكتشف بريخت فكرة سوف يصفها بعد حين: إن الشخصية التناقضية تكون أكثر أهمية وأكثر غنى بالإمكانيات «الدرامية» من شخصية لاتناقض فيها. فالحقيقة أن حياة الملائكة و«الأبطال الإيجابيين» أقل جاذبية من حياة الشياطين.

- ٦ -

بطن خصب : "أرتورو أوى"

كان التاريخ المعاصر حاضراً على الدوام فى ذهن بريخت. وفى التاسع والعشرين من نيسان ١٩٤١، أى قبل تركه فنلندا بأسابيع أنهى بريخت مسرحيته «صعود أرتورو أوى الذى يمكن مقاومته» وهى مسرحية لن تمثل أبداً خلال حياة بريخت. أما هو فقد كان يفكر بإخراجها فى مجرى ذلك العام. كانت فكرة تأليف مسرحية يكون اللصوص شخصياتها وهتلر «بطلها» كانت قد واتته فى نيويورك خلال شتاء ١٩٣٥- ١٩٣٦ ذات مساء حين كان يشهد عرض مسرحية «الأم». وفى تاريخ ١٠ آذار ١٩٤١ يلحظ بريخت فى يومياته أن «مخططى كان ينص على عشرة أو اثنى عشر مشهداً، ومن الطبيعى أن المسرحية سوف تكتب بأسلوب تضخيمى» أما معلومات مارغريت ستيفن حول «العلاقات الداخلية فى عالم اللصوصية، وحول زعامة ذلك العالم» فكانت مفيدة جداً له.

كان يعلم أن الوقت يشتغل ضده وضد عمله : «من جديد هاهو العالم يحبس أنفاسه؛ فالجيش الألمانى يتجه نحو سالوتيك بأسرع وتيرة يمكن للسيارات أن تسير بها.. بحيث قد يقول قائل بأن هذا الجيش هو الوحيد القادر على التحرك فى العالم، وأنه الوحيد الذى يخلق مراهنات الحرب ويهيمن عليها، تلك المراهنات التى حلت مكان ميادين القتال. إن الجيوش القديمة تخوض نضالا يشبه نضال المغزل فى مواجهة صناعة النسيج. إن القيمة هنا تنسحق أمام مهارة السائق. والثبات أمام الهجوم، والصبر أمام السرعة. لقد تحولت الاستراتيجية إلى جراحة؛ تفتح أرض العدو

بعد أن تخدر، وتسكب عليها المطهرات وتعاد خياطتها من جديد إلخ... وكل هذا بأكبر قدر ممكن من البرود».

لو كان ثمة قدر من الحظ أكبر قليلا، لكانت المسرحية قد مثلت بالإنجليزية. في وسط هذا المناخ أخذ بريخت يشتغل علي، ويصحح ويعدل العناصر التي كان من شأنها أن تشدد على أثر التغريب، أو كما يقول هو نفسه، إنتاج «أثر تغريب مزدوج» بفضل عنصرين: موضوعة عالم اللصوصية، واستخدام أسلوب شعرى مضخم. ولقد بدأ يفكر بالفعل بتكملة لهذه المسرحية كان يعلم جيداً أنها لن تمثل أبداً، وكانت تحمل اسم «أوي، القسم الثاني: أسبانيا، ميونيخ، بولونيا، فرنسا».

تتبع «أرتورو أوى» الخط الذى اتبعه بريخت فى مسرحية «قديسة المسالخ جان» و «رءوس مستديرة ورءوس مدببة» وفى عدد لايحصى من المشاريع التى لم تتم مثل «كم ثمن الحديد؟» و «جوليات». أما التفخيم وأبيات الشعر المتبرجة، والإحالات إلى «فاوست» جوته، و «ريتشارد الثالث» لشكسبير، فإنها قد استخدمت هنا لكشف الستر عن خواء «البطل اللص» هتلر وعن تفاهته الأخلاقية والروحية، وفى سبيل تخليصه من هالة البطولة والعظمة التى ترتبط فى المخيلة الشعبية بشخصيات القتلة والمجرمين الذين يرتكبون أفعالا ذات أبعاد ملحمية.

أرتورو أوى، زعيم دنىء لعصابة لصوص فى «برونكس». ينجح عن طريق الإرهاب فى فرض نفسه بوصفه «حامياً لتجمع زهرة اللفوف فى شيكاغو». فى أول الأمر يعمد أرتورو إلى التخلص من رجل سياسة فاسد هو هندسبورو (هندنبرغ)، ويصفى بمعاونة مساعديه غورى (غورننغ) وغوبولا (غوبلز)، مساعده الأول روما (روهم)، ويغتال دولفوت (دولفس) رئيس احتكار الخضار فى مدينة سيسرو (النمسا) المجاورة ويغوى أرملته. وفى نهاية الأمر يحصل فى شيكاغو كما فى سيسرو على أكثرية الأصوات الانتخابية الساحقة. أما المحاكمة التى تلت حريق الرايخستاغ، فقد قدمت بشكل تهكمى على الشاكلة نفسها.

يقول بريخت فى ملاحظاته المتعلقة بهذه المسرحية والتى كتبت بعد العام ١٩٤٥ إنه كان يتوقع أن يلام بسبب الطابع الفكاهى للمسرحية. ويقول «يجب سحق كبار المجـــرمـــين السياسيين. وذلك لأنهـــم ليســـوا مجـــرمـــين ســـياسيين كبـــاراً، بل مرتكبى جرائم سياسية كبيرة، والفارق كبير بين الحالتين». ويرى بريخت أنه يتوجب تفادى تقنيع الأمور، بل وحتى فى الكتابة المضخمة، لايتوجب على مناخ الرعب أن يكف لحظة عن أن يكون محسوساً. أما المهم فهو تحطيم كل «احترام يقابل به القتلة» تحطيمـاً كليًا، ومع هذا يمكننا أن نتساءل عما إذا كانت «أرتورو أوى» وحتى فى العام ١٩٤١ ستكون قادرة على إقناع أحد. ففى العام ١٩٤٥ ومابعده حين كان كل الناس يعرفون مدى بربرية النازيين ووحشيتهم، لم يكن بإمكان المسرحية أن تخلق أثر الصدمة والرعب الذى كان بريخت يتوقعه؛ فبالنسبة إلى جمهور يهجس بذكرى الأهوال التى لم يكن لها سابق فى تاريخ العالم المتمدن أو غير المتمدن، والتى ارتكبتها أمة كان يقال عنها حتى ذلك الحين إنها ذات نزعة إنسانية، لم يكن فى إمكان أرتورو أوى أن يكون أكثر من دمية هزلية مشوهة، أما وجه التشابه مع عالم اللصوصية الأميركى فكان بالضرورة يبدو مفتعلا. لقد كان من المستحيل على الإطلاق إقامة أى نوع من التوازى بين عالم اللصوص وبين الهتلرية بالنظر خاصة إلى أن اللصوصية إنما هى ظاهرة تبدو وكأنها تنبع من تلقائها فى المجتمع الحديث، ولايظن أحد بأنها قادرة على دفع الناس إلى القيام بأى رد فعل يفوق فى حجمه حركة احتجاج واهنة، بل وحتى حين قامت فرقة «البرلينر إنسمبل» بلعب هذه المسرحية ببراعة فيما بعد، لم يتوصل التشبيه إلى اكتساب مناصرة المتفرج (أو هذا على الأقل ما استشعره كاتب هذه السطور).

ومع هذا لم تكن المسرحية تفتقر إلى المشاهد المتميزة؛ فمن الواضح أن عبقرية الكاتب التهكمية، تجلت فى مشاهد مثل ذلك المشهد الذى يجمع بين أوى ودولفوت وغوبولا وبيتى دولفوت؛ فالمتفرج يفكر فوراً، بالطبع، بمشهد الحديقة فى مسرحية جوتة «فاوست» وهو المشهد الذى يحضر فيه فاوست دمار غريتشن، وأحداث المشهد

البريختى تجرى فى دكان الأزهار الذى يخص غوبولا، وفيه يظهر الثنائيان - غوبولا ودولفوت بيتى وأوى - بشكل متتال، كما يفعل أشباههما فى تراجيديا جوتة. أما السؤال الشهير الذى يطرحه غريتشن على فاوست «والآن قل لى، ما رأيك بالدين؟» فيتحول لدى بريخت إلى هذا الحوار بين بيتى دولفوت وأوى:

«بيتى: ماهو ياسيدى موقفك من الدين؟

«إننى مسيحى وحسبك هذا.

«بيتى: فماذا عن الوصايا، عن قاعدتنا الأخلاقية؟

«إدى: فلتكف عن حشر نفسها فى هذا العالم المتوحش.

«بيتى: أرجوك ألا تستاء من أن أقلقتك بسؤالى: ما رأيك يا سيدى بالمسألة الاجتماعية؟

«أوى: إننى اجتماعى، كما يمكن للمرء أن يلاحظ : فحتى الثرى أحيانًا يستشعر جبروتى».

فى تلك الأثناء يثرثر غوبولا مع دولفوت:

«دولفوت: كنت ناسيًا أن الزهور هى وسيلتك للعيش.

غوبولا: تمامًا تمامًا. فالموت زبون طيب جدًا.

«دولفوت: لكننى آمل أنك قادر على العيش بدونه أيضًا.

«غوبولا - أجل مع ذاك الذى يمكنه الاستفادة من النصيحة».

غالبًا مايصل الهزل التضخيمى هنا إلى قمة الرعب والهول؛ فكما هو حال ريتشارد الثالث لدى شكسبير، يغازل أرتورو أوى ويغوى أرملة الرجل الذى كان قد قتله. وهو مثلما يحدث لنظيره الإنجليزى، يرى فى حلمه واحدة من ضحاياه الأخيرة، روما.

إن أنجح مافى هذه المسرحية مشاهد الهزل البحت فيها، وعلى سبيل المثال المشهد الذى يتلقى فيه أوى بناء على طلبه، دروسًا فى الفن المسرحى على يد ممثل عجوز حط به الدهر بعض الشىء. منها هو يتعلم المشى والصمود والخطابة (وهو واقع تاريخى حقيقى) فيما يحدثه الممثل عن شكسبير:

«شكسبير ولا أحد غيره. قيصر. إنكم تعرفون بطل العصور القديمة.. مارأيكم بخطاب ماركوس أنطونيوس؟ أجل أمام نعش قيصر. ضد بروتوس زعيم القتلة. آه ياسيدى إنه نموذج لخطاب يلقى أمام اجتماع جماهيرى. إنه قطعة مشهورة جداً. لقد سبق لى أن لعبت هذا الدور فى زينيش، وكان ذلك فى العام ١٩٠٨ إنه تمامًا ماتحتاجون إليه أيها السيد أوى».

غير أن بعض الحوادث الدامية من الصعب عليها أن تسمح بهذا النوع من المعالجة، لقد أخطأ بريخت فى الحساب. فالحقيقة أنه لا المسرح الملحمى ولا أثر التغريب قادران على إعطاء موضوع تاريخى له مثل ذلك الوزن الثقيل حقه. لقد كان من المستحيل قصر النازية وفظائعها على مجرد ظاهرة مثل ظاهرة اللصوصية، أما الهيمنة على «احتكار زهرة الملفوف» فلا يمكنه أن يوضع موضع التوازى مع المناورات الاقتصادية التى جعلت صعود النازية ممكنًا، لقد كان ثقل ضحايا النازية الكثيرين يزن على ضمير المتفرج أكثر بكثير مما يجعل ذلك المتفرج يتحرك أمام أثر التغريب، أو يوافق على ذلك المشروع الذى يبغى فضح النازية.

لكن أن يكون بريخت قد عرف كيف يضحك فى الزمن الذى كتب المسرحية فيه فأمر هو من لدنه برهان على وجود أمل لايقهر وعلى ثقته بالمستقبل.

- ٧ -

تأملات هارب : "حوارات المنفيين"

نادرة هى الكتب التى تجلى فيها ذكاء بريخت وحيوية ذهنه بشكل أكثر إشعاعًا وأكثر لذة مما تجلى فى كتابه «حوارات المنفيين»، الذى كتب فى فنلندا عام ١٩٤١ ونشر بعد موت صاحبه. وإذا استثنينا بعض قصائد الكتاب، سنجد أن هذا الكتاب هو ما يكشف لنا عن صميمية بريخت أكثر من أى كتاب آخر، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب هو كتاب سيرة ذاتية بمعنى ما، فإنه يسحرنا خاصة بسبب اللذة التى يستشعرها بريخت إزاء التأمل التجريبى.

على سبيل الصدفة يلتقى غريبان، لاجئان من ألمانيا النازية، فى مستودع سكة الحديد فى هلسنكى فى فنلندا. أولهما طويل وعريض، أبيض اليدين، إنه زيغل، عالم الفيزياء، أما الثانى فيدعى كاله، وهو صغير الحجم قصير وسمين، وله يدا عمال التعدين. وعلى الرغم من أن أولهما هو الذى، فى ظاهر الأمور يمثل لنا بريخت (والمؤلف يعطينا هنا بعض التفاصيل الذاتية)، فإن الاثنين معًا يعتبران ناطقين باسمه. أما محادثاتهما، التى تطال أمورًا لاتحصى - شخصية وسياسية واجتماعية وتاريخية - فإنها تعبر عن تلك المقدرة الفريدة التى كانت تمكن بريخت من التعبير بأكثر الكلمات عادية عن أعمق الأفكار.

كان كاله قد مر بمعسكر الاعتقال واستفاد من تلك التجربة لكى تتضح له تصرفات الجلادين والأسرى على السواء. أما زيغل فهو مثقف عاطل عن العمل عاجز

عن الحصول على ملجأ فى الخارج. فوق رأس الاثنين سلط سيف ديموقليس على شكل - كما يقول زيغل «فرقتين ألمانيتين مؤللتين فى البلد واستحالة الحصول القريب على تأشيرة».

لكن مهما كانت خطورة المرحلة فإنها جديرة بأن تعالج بمرح «فالأمر الجيد يمكن دائمًا معالجته بصيغ حيوية».

ولننظر على سبيل المثال إلى الفيلسوف هيجل. فهو كسقراط - كما يقول زيغل، له قماشة فكاهى كبير. ف «منطقه» الذى ألقاه يومًا فيما كان يعانى من الروماتيزم، مسل بشكل جيد «يتحدث هذا الكتاب عن نمط وجود المفاهيم، تلك الكائنات غير المستقرة وغير المسئولة التى تفلت من بين أصابعك، وهو يظهر كيف أن تلك الكائنات تشتم بعضها بعضًا وتتشاجر بالسكين وذلك قبل أن تجلس وتفطر على المائدة نفسها كأن شيئًا لم يكن وهى تتجلى، إن جاز لنا القول، اثنين اثنين.. وتتحرك دائمًا كثنائى، ثنائى يتألف من اثنين بينهما ماصنع الحداد، ومنقسمين حول كل الأشياء، فما يؤكده النظام، تأتى شريكته التى لاتنفصل عنه، أعنى الفوضى، لتعارضه فورًا، وبالصوت نفسه إن أمكن. إنهما لايستطيعان العيش لا معًا، ولا وأحدهما من دون الآخر».

إن «سخرية» الأشياء هذه كان هيجل يسميها الديالكتيك. لذا يحتاج المرء إلى شىء من المرح لكى يفهم هيجل، كما يضيف زيغل.

وتلك السخرية الديالكتيكية هى التى يطبقها بريخت على المواضيع الجادة، وذلك على لسان محدثيه، ومن الطبيعى أن يكون لألمانيا المقام الأول فى نقاشهما. والسيرة الذاتية كذلك تلعب فى ذلك النقاش دورًا مهمًا. فثمة حديث مثلا عن التربية الألمانية. وهنا يعمد الرجلان إلى تحليل عبارة «ألمانى». ماالذى تعنيه؟ «أن تكون ألمانيا معناه أن تفعل الأمور حتى منتهاها. سواء أتعلق الأمر بتشميع أرض البيوت أم بإبادة الساميين. فى داخل كل ألمانى ثمة أستاذ فلسفة نائم.. وهذا الأمر يعلن عادة بعد أن تضاف إليه المشاعر، وبلهجة دموية فى خطورتها».

ولننظـر الآن إلى قضيــة النظــام؛ فالواقــع، كما يؤكد زيغل، هو أن الإنسانية لا يمكنها الآن أن تبقى على قيد الوجود دون أن تعرف قليلا من الفوضى ومن الفساد. فالنظام خطير، والإنسانية ليست مستعدة له بعد، وهو يروى أنه عرف فى ألمانيا عاملا فى مختبر كان ميله للنظام كبيراً إلى درجة أنه – كان يمضى وقته فى صف كل شىء – حتى المواد التى كانت تجهز للتجارب – وفى رمى الأشياء الباقية فى سلــة المهمــلات. ما إن كان الواحد منا يذهب ولو ليـرد على الهاتــف حتى يرجـــع ليرى طاولته تلمع. أما النظــر فى عينى ذلك الرجــل المدعو السيد سيرين، حيث لا يلمع ولو قدر ضئيل من الذكاء، فإنه لا يوحــى أبـــداً بأن لهذا الإنسان حـياة خاصـة. ومع هذا كـانت له حياته الخاصة «فحين وصل هتلر إلى السلطة اكتشفنا أن السيد سيرين كان طوال ذلك الوقــت مناضـــلا نازياً. بل وواحــداً من أول المناضلين النــازيين؛ فـفى اليـــوم الذى عين فيــه هتلر مستشـاراً، دخــل السيد سيرين وعـلــق معطفه على المشجب وقال «والآن أيها السادة، سوف نضع فى ألمانيا شيئًا من النظام»، ولقد وفى السيد سيرين بوعده حقًا».

ولننتقل الآن إلى «المادية» إن السيد زيغل يبدى دهشته لأن الكتاب اليساريين، الراغبين حقـاً فى إيصـــال الفلسفة والأخلاق إلى الطبقــات الدنيا، لا يهتمون أدنى اهتمام بوصف ملذات العيش، ملذات الفم على سبيل المثال. «وصف ولو بسيط لمختلف أنوا ع الجبنة، وإنما وصف ملموس وموحى، أو إشارة على يد فنان حقيقى، لطبــق من البيض المقلى جدير بهذا الاسم أمر من شأنه أن يساهم دون أدنى شك فى تربيـــة العقــول. فالحقيقـة أن كوبًا جيداً من شراب البيض لايتناقض أبداً مع المذهب الإنسانوى».

أمــا بالنسـبـة إلى الحــرب، فلقــد صـــار واضـحـاً أن السكان، أى المدنيـين، يزعجون العمليات العسكرية أكثر فأكثر. ومن أجل استخدام أفضل للأسلحة الحديثة، ســوف يكون من الضرورى استبعاد الشعوب كليًا. «بل ويستوجب الأمر إخلاء دائمًا للسكان لأن الحروب الحديثة تندلع كالزوبعة ولايمكن لأحد أن يعرف ضمن أى اتجــاه ستسير.. أما الخيار فبالغ البساطة، إما إبادة السكان وإما أن الحرب مستحيلة».

وعلى هذا النحو تتتابع الموضوعات، يهيمن عليها بارتياح لاعب ماهر لايسعى أبداً لإخفاء تقنيته: البطولة، ضرورة الأنانية، وذلك الجنون الذى يقوم بمطالبة الإنسان بأن يصبح لا إنسانياً. «كآلة، أنت يامن أنت كائن إنسانى، أيها الصديق ها أنذا أقول لك، لقد سئمت كل الفضائل وأرفض أن أصبح بطلا».

آه لو كان البشر يمارسون «أنانية» المدرعات والأسلحة والأجهزة الميكانيكية «فهى وحدها التى ترفض الصبر على الجوع أو العطش، وهى فى هذا المجال مصمخة الآذان فى وجه كل الحجج مهما كانت حججاً قوية.. فما جدوى تذكيرها بذكريات ماض مجيد؟ إنها لاتؤمن بالفوهرر ولاتخشى الشرطة.. فإذا لم يجر الاهتمام بها، هى أن تبدى أقل غضب وكذلك لن تبدى أقل تفهم، إنها تصدأ لا أكثر. فى وطننا، يمكننا القول إنها هى التى تجد أقل صعوبة فى الحفاظ على كرامتها».

ويضيف كاله، لكن هذا القول لاينطبق على مواطنينا الألمان. إنهم من الطاعة بحيث يمكن تحويلهم إلى أبطال وإلى «سادة». وبواسطة مفاهيم مثل الدم والأرض وبالإمكان إقناعهم «بأن الألمانى وحده له الحق فى بذل دمه من أجل الفوهرر، وأن الألمانى وحده له الحق فى أن ينتزع من ألمانى آخر الأرض التى يمتلكها هذا الأخير».

لكن بعد أن يناقشا كل هذه المشكلات وغيرها من المشكلات الخطيرة، يصل اللاجئان إلى نهاية حواراتهما. فيقول كاله لزيغل «لقد أفهمتنى أنك تبحث عن بلد تكون فيه فضائل جذرية مثل الوطنية والظمأ إلى الحرية والطيبة والتجرد، على سطحية الأنانية والقسوة والزلفى أو ميل الإنسان لأن يقول لوطنه: تباً لك. إن هذا الوضع هو وضع الاشتراكية.. وها أنا أدعوك للوقوف وللدعوة إلى الاشتراكية. لكن عليك أن تفعل هذا بطريقة تجعل أى إنسان غير قادر على ملاحظتك فى هذا المطعم. وفى الوقت نفسه ها أنذا ألفت انتباهك إلى نقطة: فالمرء لكى يفعل هذا عليه أن يتحلى بعدد من المواصفات، الشجاعة القصوى، الظمأ للحرية التامة، التجرد الأكثر إطلاقاً والأنانية الكبرى».

وفيما هما يتكلمان كان «السيد كاله يلقى بثقله على اليونان، وروزفلت يقوم بجولة انتخابية، وتشرشل والأسماك ينتظرون الإقلاع، والسيد - الذى - لا - أعرف - اسمه - بالضبط يرسل قواته إلى رومانيا، أما الاتحاد السوفييتى فمستمر فى صمته».

- ٨ -

الشاعر على الشاطئ الذهبي "١٩٤١ - ١٩٤٧"

في الثالث من آيار ١٩٤١ سلم نائب قنصل الولايات المتحدة الأميركية في هلسنكي بريخت تأشيرة دخول أميركية، ولأمله في أن تتمكن مارغريت ستيفن من الحصول بدورها على تأشيرة، انتظر بريخت بعض الوقت، بعد ذلك بعشرة أيام تسلمت مارغريت تأشيرة سياحية. وعلى الفور توجهت أسرة بريخت ترافقها مارغريت ستيفن وروث برلاو (وهي مساعدة أخرى لبريخت) توجهت إلى الاتحاد السوفييتي. لم تكن هناك أية لحظة يمكن إضاعتها. ولقد اضطر بريخت يومها إلى التخلي عن كمية كبيرة من المخطوطات الثمينة التي وضعتها هيلينا فايغل بين أيدي أصدقاء لهم احتفظوا بها لما بعد الحرب، وهي الوثائق التي شكلت بالتالي أول مجموعة من (المحفوظات البريختية) [١].

في موسكو اضطروا لإدخال مارغريت ستيفن إلى المستشفى وواصل آل بريخت وروث برلاو سفرهم في الثلاثين من آيار. ولقد علموا بوفاة مارغريت وهم يستقلون القطار عابر - سيبيريا الذي كان يقودهم إلى فلاديفوستك.

لقد كان موتها صدمة كبيرة وسبب حزنًا هائلاً لبريخت الذي عبر عن مشاعره في الأبيات التي سبق لنا أن أوردناها أعلاه. ولقد ألف كذلك عدداً من القصائد

(١) هذا ما قالته هيلينا فايغل لمؤلف هذا الكتاب بنفسها .

التى تصف تعلقهما ببعضهما البعض، والتى ضمها إلى قصائد أخرى فى مجموعة تحمل عنوان «كتاب الاستعادات» وظلت من دون نشر.

فى فلاديفوستك أبحروا على متن سفينة سويدية هى السفينة «آنى جونسون» ولقد كانوا فى عرض المحيط حين علموا أن النازيين قد غزوا الاتحاد السوفييتى.

إذن ها هو الكابوس مستمر. وها هو الهرب مرة أخرى السبيل الوحيد. غير أن «رسول التعاسة» كما سمى نفسه، كان ينظر بلذة إلى سحابات الشفق الوردية أمام المركب وقفزات خنازير البحر فى بحر اليابان والعربات الصغيرة التى تجرها الجياد فى أزقة مانيلا - «مانيلا المحكوم عليها» - والسيدات المتنزهات - وياللفرح الذى تملكه فى آخر المطاف حين رأى من بعيد أرصفة ميناء لوس أنجلوس! وأخيراً فى الحادى والعشرين من تموز رسى بهم المركب فى سان بدرو فى كاليفورنيا.

فى تلك الآونة كانت اندفاعة هتلر باتجاه لينغراد وموسكو والقوقاز تبدو وكأنها اندفاعة لايمكن مقاومتها. ويروى الممثل فريتس كورتنر أن آل بريخت لم يتمكنوا من الإقامة فى الولايات المتحدة إلا بفضل جهوده وجهود الممثلة دوروثى تومبسون. ولقد كان هناك أيضاً أصدقاء آخرون استقبلوهم وأعانوهم. أما بريخت وعائلته فإنهم أقاموا فى منزل متواضع فى سانتا مونيكا، حيث هاهم من جديد مجبرون على النضال فى سبيل العيش.

فى ذلك الحين كان أشهر ممثلى الثقافة الألمانية فى المنفى، متجمعين فى هوليود وفى لوس أنجلوس والمناطق المحيطة بهما: ليون فوختفانغر (الهارب من معسكر اعتقال فرنسى) وهانس إيسلر، وبيتر لورى، وأوسكار هومولكا، وبول ديساو، وفريتس لانغ، وليوبولد جيسنر، وألبرت بسرمان، وليونارد فرانك، وفردناند بروكنر، وبرتولد فيرتل، وهاينرش، وتوماس مان. والحقيقة أن كل هؤلاء الناس أبدوا إزاء بريخت كرماً مشابهاً للكرم الذى كان هو قد أبداه تجاههم فى زمن الخير. وفى الوقت نفسه تعرف بريخت إلى أناس جدد: الكاتب الفرنسى فلاديمير بوزنر، وو.هـ. أودن، وكريستوفر إيسرورد، والدوس هاكسلى، وشارلى شابلن، وتشارلز لوتون فيما بعد.

لقد صار بوسعه الآن أن يشكل مع اللاجئين الألمان والنمساويين الآخرين نوعًا من «نادى القراءة» يتم فيه النقاش والشجار. فى حضور بريخت كان الجو دائمًا مايميل إلى الشجار والصخب.

لم يكن بريخت من محبى الحياة الرغدة. فلقد استمر هنا فى العيش كما كان يعيش فى الماضى. أى استمر، حسب تعبير كورتنر، فى «عيش حياة متقشفة، على الطريقة الغاندية، تزينها بعض لحظات اللذات الصغيرة». كان منزل بريخت على الدوام أشبه بالمطعم المفتوح، فما إن كان زواره يصلون حتى يجلسوا على المقاعد الخشبية القاسية ويأكلوا الأصناف النمساوية التى تصنعها هيلينا فايغل بالبطاطا.

أما سيجاراته فلم تعد تأتى من مصدر واحد لكن دخانها ظل كثيفًا على الدوام. وقصاصات الصحف والصور الفوتوغرافية كانت مكومة فى كل مكان كما كان عهدها فى السابق، ولم يكن بريخت قد فقد أى قسط من حشريته، ومن حيوية ذهنه، وبالطبع من مرحه المثير للشجار. (والذى نادراً ماكان يصل إلى حد قلة التهذيب). لم يكن سعيداً فى سانتا مونيكا. على أى حال، ومهما قد يبدو هذا الأمر غريبًا، كان فى سانتا مونيكا أقل سعادة مما كان فى الدانمارك أو فنلندا؛ فأولا هاهو الآن يشعر بنفسه بعيداً وبعيداً جداً عن ألمانيا. وآفاق اندحار النازية كانت تبدو أقل احتمالا مما كانت فى أى وقت مضى. فجيوش النازيين كانت تتابع تقدمها فى روسيا بانتظام. وأميركا التى كان قد صورها وغناها بجنون (وبوله تقريبًا) فى قصائده الأولى كانت قد فقدت جاذبيتها المشكوك بها. وأخذ بريق هوليوود يثير اشمئزازه. كان بإمكانه أن يجد عملا بسرعة، وكان يخامره انطباع بأنه بدوره قد صار سلعة، مثله فى هذا مثل الأشخاص الذين كان يصفهم منذ سنوات. يقينًا أنه كان فى كل هذا شىء من الخيبة الشخصية، فمسرحياته لم تكن تنال الاستقبال الذى كان يتوقعه. ولم يبد أن أحداً مهتم بإخراج تلك المسرحيات التى حملها معه من البلاد الاسكندنافية (الأم كوراج»، «إنسان ستشوان الطيب»، «أرتورو أوى». كل مافى الأمر أنه بين الحين والآخر كانت تمرر بضعة فقرات من كل منها، فقد مثلت على سبيل المثال مشاهد

من «خوف الرايخ الثالث وبؤسه» وذلك بفضل الجهود الشرسة الذى بذلها معجب جديد ببريخت ومترجم له هو إريك بنتلي. صحيح أن «أوبرا القروش الثلاثة» كانت قد مثلت فى العام ١٩٣٣ فى نيويورك، لكنها لم تعرض سوى ١٢ مرة. «الأم» لم تكن قد نالت نجاحًا فى العام ١٩٣٥، غير أن كلام بريخت لم تكن أبدًا تمليه عليه مشاعره الشخصية، لكنه كان يرى هوليوود، واجهة أميركا، مطبوعة بذهنية تجارية غريبة. وكان يرى أن الأميركيين ليسوا أكثر من بدو لا يقفون فى أى مكان. كان يحس برعب إزاء المسرح التجارى المختلف اختلافًا كبيرًا عن المسرح التجارى فى البلاد الإسكندنافية. وهو لم يتمكن أبدًا من تكييف نفسه مع ذلك المناخ العابق ب «الرفقة الطيبة» والتربيت على الظهور. ترى ماالذى كان سيحدث لو أنه تكلم صراحة ليقول رأيه بأميركا؟

بما أنه كان ضيفًا فى أميركا، استنكف عن كل نشاط سياسى، وهو أمر لم يكن سهلا عليه، ناهيك عن أن اللغة الإنجليزية كانت تشكل بالنسبة إليه عقبة كأداء (لكن هل بذل حقًا جهدًا لدراستها). وبوصفه ماركسيًا أمينًا مع نفسه على الدوام، كيف له أن يقول لمضيفيه الكاليفورنيين أن ينظروا حولهم قليلا ليشاهدوا الفارق العميق بين الترف والثروة من جهة وبين البؤس المجاور من الجهة الأخرى، كان فى كل مكان يسمع تلك العبارة «سلم البضاعة، بإمكاننا أن ندفع. أقل شيئًا يثير حماسنا، ضمن رغباتنا السرية، سيطر علينا وأنت تخدمنا».

«فى كل صباح، لكى أحصل على خبزى/ أذهب إلى السوق حيث يشترى الكذب/ فأتخذ مكانى بين البائعين وقلبى مفعم بالأمل».

فى قصائده وفى رسائله، وفى يومياته نلاحظ الكآبة العميقة، أن جزءًا كبيرًا من تلك الكتابات لم ينشر إلا بعد موته، وثمة الكثير الذى لم ينشر حتى اليوم.

إنه يشكو، ففى أميركا يعتبر بريخت شخصًا مجهولا من الناحية العملية. وفى كل مكان يطلب منه أن يتهجى اسمه بينما كان هذا الاسم قد حقق فى كل مكان آخر شهرة ما! غير أنه كان بوسعه أن يسر بسبب هذا الأمر على أى حال،

فلو كان الأمر على غير هذا لوجد نفسه فى موقف أولئك الذين صدرت فى حقهم مذكرات توقيف، ولم يرض أحد بإعطائهم عملا:

«بالنظر إلى الأمور التى تسود هذه المدينة، هاكم ما أنا فاعل/ عندما أدخل مكانًا ما، أقول اسمى وأظهر/ الأوراق التى تشهد على، مغطاة بالأختام/ التى من المستحيل تزويرها/ وما إن أقول كلمة حتى أورد أسماء شهود/ بإمكانى أن أثبت أنهم جديرون بالثقة/ وحين أسكت، أضع على وجهى/ تعبيرًا فارغًا، بغية أن يرى الآخرون/ أننى لا أفكر بشىء».

«الجحيم مدينة تشبه لندن شبهًا كبيرًا» هذا ماكان شيللى يقوله، أما بالنسبة إلى بريخت فإن لوس أنجلوس كانت تشبه الجحيم عن كثب. لأنه حتى فى الجحيم هناك بالتأكيد حدائق فخمة مليئة بالزهور، وأسواق مليئة بالفواكه ذات الطعم اللذيذ، وسيارات تسير كالظلال ناقلة رجالا ونساء لهم خدود وردية يأتون من اللامكان ويذهبون إلى اللامكان، وبيوت بنيت لأناس سعداء، تبدو وكأنها خالية حتى حين تكون مسكونة.

«حتى فى الجحيم ليست المنازل قبيحة/ لكن الخوف من الرمى فى الشارع/ يلتهم ساكن الفيلات/ تمامًا كما يلتهم ساكن الأكواخ».

من المؤسف ألا يكون بريخت قد عرف من أميركا غير هوليوود وأنه حتى فى هوليوود كان موقفه سلبيًا كليًا. ومن المؤسف أنه، خلال سنوات إقامته الست، لم يتعلم كيف يفهم بشكل أفضل تيارات الفكر الأميركى الأكثر عمقًا، ووجوه الأدب الأميركى الكبيرة التى عرفتها القرون الماضية والقرن الحالى، وأنه قد ظل لا مباليًا تقريبيًا إزاء التجديد الذى عرفته العشرينيات والثلاثينيات، والذى هو مع هذا تجديد يمثله قوم كان معظمهم يعيشون فى هوليوود وفى جوارها فى تلك الأثناء. إن هذا كله يبرهن على أن ذكاءه كانت له حدوده. فذلك الذكاء، النبيه مع ذلك والقادر على استيعاب كل شىء، لم يعرف كيف يستفيد من احتكاك أكثر إيجابية بتلك الحركات. فالواقع أن بريخت لم يتمكن حقًا من اكتشاف أشخاص مثل همنغواى، دوس باسوس، ودريزر وفاريل وشتاينبك وليليان هيلمان،

ولا شعراء تلك المرحلة. وهو إن كان قد قرأ لبعض الكتاب فإنه لم يقرأهم إلا ليتعرف عليهم، كما هو حاله مع كليفورد أودتس، الذى اتهمه بالعمى الأيديولوجى. ولقد لام بريخت مسرحية أودتس «الفردوس المفقود» بسبب ما رأى فيها من تعاطف مفرط مع تعاسات البرجوازيين الصغار. وفيما يتعلق بأودتس على الأقل، إذا ماتذكرنا كيف انهار هذا الكاتب أمام لجنة التحقيق التابعة للكونغرس سيصبح بإمكاننا أن نقر بأن بريخت لم يكن عالما نفسانيًا سيئًا.

غير أن قسوته إزاء مواطنيه لم تكن أقل من قسوته إزاء الأميركيين: فمواطنوه وعلى الرغم من أنهم قد طردوا من وطنهم على يد عدو مشترك، كانوا لايزالون يحتفظون بمعظم أحقادهم ومساوئهم وأحكامهم المسبقة وعيوبهم الماضية، هذا إذا غضضنا الطرف عن أوهامهم وعن ضروب حنينهم وبريخت، الذى كان يتمتع على الأقل بفضيلة النظر إلى التاريخ مواجهة، لم يكن فى وسعه أن يحتمل ترددهم وأحلامهم وتصلب عقولهم:

«مطروداً من سبعة بلاد وجدت/ إنهم يصرون على حماقاتهم القديمة/ ألا فليبارك أولئك الذين يتطورون لكى يبقوا هم أنفسهم، بشكل أفضل».

منذ بضعة أعوام كان بريخت يخطط لكتابة رواية تتحدث عن المثقفين وعن دورهم فى المجتمع المعاصر، وكان قد ابتكر للتعريف بهم كلمة «توى» المشتقة من TELLEKT VELL-IN والواقع أن البيئة الهوليودية هى التى وفرت له رواية «توى» تلك مطبوخة جاهزة. لقد اشتكى بريخت أمام صديقه كارل كورش من عقم العلاقات التى كان قد أقامها مع أشخاص من أمثال هربرت ماركوزه – وليونارد فرانك وقال «هنا تبدو العزلة الثقافية شيئًا وحشيًا. وبالمقارنة مع هوليوود أقول إن سفندبورغ كانت مركزًا عالميًا»، وفى معرض حديثه عن توماس مان الذى كان يشاهده بين حين وآخر والذى كان يكن له القليل من التعاطف قال «يخامرنى انطباع بأن ثمة ثلاثة آلاف عام تنظر إليه». «ألفرد دوبلان يتحدث باستمرار عن بلده لكنه يفكر بفرنسا. وليونارد فرانك يرى «الإنسان الصالح» يشن للمرة الثانية حربًا عالمية، ثم يكتب رواية على أسلوب الفتى الذى يلتقى بفتاة».

كذلك لم يكن بريخت منجذباً ناحية المناخ النيو-كاثوليكى الذى كان يبدو أن عدداً من معارفه فى هوليوود يعيشون فى ظله. وكان بريخت يفكر بفرانتس فرفل وبالفيلم المتحدث عن لندن، الذى كان فرفل يستعد لتحقيقه باسم «أنشودة برناديت» ويومها كتب إلى كارل كورش قائلا «إننى غير محتاط ضد العدوى الكاثوليكية».

فى سبيل كسب رغيفه، والتمكن من وضع شىء من الزبدة فوق الرغيف، اشتغل بريخت على عدد من السيناريوهات، التى كتب أحدها، وهو سيناريو «بالياتشى» خصيصاً لكى يقوم مغنى الأوبرا النمساوى الشهير ريتشارد تاوبر ببطولته، وتعاون بريخت مع فريتس لانغ، فى العمل على فيلم من إخراج هذا الأخير، يحمل عنوان «الجلادون يموتون أيضاً»، وكان أكثر راهنية ودلالة من الفيلم الآخر، وعلى الرغم من أن «الجلادون...» قد مسه تغيير كبير فى شكله النهائى، فإنه كان يروى، وبحدة فعالة، حكاية المقاومة التشيكية ضد الجزار النازى هيدريخ. موسيقى الفيلم وضعها هانس إيسلر، وكان بين الممثلين والتر براوننغ وجين لوكارت، وبريان دونليفى، وأنا لى وألكسندر كراناخ.

وفى الوقت نفسه، ذهبت إلى النسيان مشاريع أخرى، بل وسيناريوهات منجزة.

ومع هذا كانت حياة بريخت فى هوليوود توفر له ضروب تعويض كثيرة. فبريخت صار صديقاً لشارلى شابلن، الذى كان محط إعجابه منذ طفولته، وسبق له أن استلهم أفكاره فى مجالات كثيرة. وبريخت حين صار يعرف شابلن بشكل أفضل، زاد من تقديره له[١].

وهناك شخصية أخرى كانت ذات أهمية كبرى بالنسبة إلى بريخت أيضاً: تشارلز لوكون. فهذا الممثل الإنجليزى كان يفهم بالغريزة، ماكان بريخت يريد قوله، أما بريخت فقد اعترف بأن لوتون كان من الموهبة بحيث يمكنه أداء أعماله. لقد فهم كل منهما عبقرية الآخر. وكان بريخت يرى أن لوتون هو «غاليلى» الأمثل.

---

(١) نذكر هنا أن شابلن لا يأتى على ذكر بريخت سوى مرة واحدة، وبصورة سريعة، فى كتابه «قصة حياتى» .

قبل ذلك فى العام ١٩٤٣ كان أورسون ويلز ومايك تود قد فكرا بنقل «حياة غاليلى» إلى الشاشة على أن يقوم تشارلز لوتون بالدور الرئيسى فيها، لكن المشروع لم يتمخض عن شيء. ويروى جوزف لوزى، الذى كان سيشارك فى الإخراج، يروى فى هذا الصدد حكاية شديدة البريختية كان الجميع مجتمعين فى مكتب مايك تود. وأخذ هذا الأخير يشرح كيف أنه سيستخدم فى الديكور أثاثًا على طراز عصر النهضة، سيجرى اختياره من بين ماتحويه مستودعات هوليوود، وكان بريخت يصغى متأففًا. ويقول لوزى إنه كان من الواضح منذ تلك اللحظة، بأن تود لن يحقق الفيلم أبدًا(١).

فى العام ١٩٤٥ طلب تشارلز لوتون من برينر دافيلد وامرسون كروركر أن يعدا له عمل بريخت لتقديمه على المسرح. وفى تلك الأثناء كان بريخت، كما رأينا أعلاه، قد بدأ بإعادة النظر فى غاليلى، إعادة نظر جذرية. وعند ذلك بدا واحد من أغرب أنواع التعاون فى تاريخ الأدب. فبريخت كان يتكلم الإنجليزية بشكل بالغ السوء.. ولوتون لم يكن يعرف أية كلمة ألمانية، لكن رغم تلك الحواجز التى بدت فى ظاهرها وكأنها لا تقهر، تمكن الكاتب والممثل من فهم بعضها البعض. ولقد وصف بريخت، فى قصيدة وجهها إلى لوتون، تجارب تلك السنوات. ففى الوقت الذى كانت فيه الشعوب تمزق بعضها بعضًا، وكانت فيه جدران البيوت تتهاوى، تهاوت كذلك الجدران التى كانت تفصل بينهما، جدران اللغة، كان الكاتب يجعل من نفسه ممثلا، مفسرًا للممثل ماكان يريده عن طريق الإيماء والحركة، أما الممثل الذى تحول إلى كاتب فكان يترجم إلى الإنجليزية، لغة بريخت، ومع هذا فإن أيًا منهما لم يتخل عن المهنة الخاصة به.

وكان لوتون متفهمًا درجة ارتباط أفكار غاليلى بالعصر الحاضر.

كانت القنبلة الذرية قد انفجرت فى سماء هيروشيما، ولقد لاحظ بريخت أن لوتون المتحفظ على أى حال بالنسبة إلى آرائه السياسية، كان يلح على توضيح بعض عناصر المسرحية بغية التشديد على علاقتها مع الوضع الراهن.. وهكذا،

---

(١) جوزف لوزى «العين الفردية» فى مجلة «أنكور» آذار ١٩٦١

فى العلاقة بين الاثنين، حل المرح محل هبوط المعنويات. وكان الرجلان يعملان فى دارة لوتون الرائعـة المطلـة على المحيـط الهادئ، وكانت القواميس تنتشـر من حولهما. كان لوتـون يعبـر عن أفكاره بأمثلـة يستعيرها من شكسبير ومن الشعراء الإنجليز، أما بريخت فكان يربت على الطاولة بإيقاعات مستعارة من دولت ويتمان. وكان ينتظر بفراغ صبـر جلسات العمل مع لوتون، وهذا الأخير كان يهرع للقائه فى الحديقة، مرتديـًا القميـص والسـروال، عـارى القدمين، محدثًا إياه عن المزروعات والزهور، التى لم يكن بريخت يشعر تجاهها بأى تعاطف، إثر ذلك فى المكتب كانا يرميان أنفسهما على المكتب والمسودات، ويدرسانها بعناية وانكباب كان بريخت دائم الإلحاح للوصول إليهما عند ممثله. كان بريخت قد وجد فى لوتون فنانًا يستخدم عينيه ليس فقط لإطلاق شعـاع النور، بل للرؤية أيضـًا، ويديه ليس فقط للإيمـاء بالحركات، بل للعمل أيضـًا. ويقـول بريخت صارخـًا «كان مشهدًا ساحرًا، مشهد لوتون وهو يشرب قدح الحليب» فى الوقت نفسه الذى يصرح لام الصغير سارتى، بأن عصرًا جديدًا ورائعًا صار على وشـك البـزوغ، وبما أنه كان يفهـم تمـام الفهـم ازدواجية غاليلى، كان رائعًا جدًا حين يؤدى ذلك المزيج من القوة المعنوية ومن الزلفى، ذلك الكائن العدوانى والضعيف الحسى والذكى.

لقد ندر أن عرف بريخت فى ماضيه مثل تلك السعادة. فهو يرى مواجهته الآن فنانًا يرضى بإضاعة الوقت والمال لكى يتعاون معه على عمل يقره بأهميته الفنية والأيديولوجيـة، ولكى يعمـل على إنجـاز العمـل بمهـارة دون أن يبخل بأى جهد. فهو لم يكن قادرًا فقط على قول ماكان عليه قوله.. فى نهاية المطاف، بل كان يتمتع بتعـاون فنـان قـادر على التعبيـر عن أفكاره، ولقد كتب بريخت فى ذلك الحين «ينبغى معرفة أننا كنا نشتغل على هذا العرض، فى زمن وفى بلد كانت فيهما القنبلة الذرية قد ابتكرت واستخدمت لغايات عسكرية، وكانت فيه الفيزياء النووية تخبأ خلف جدار سميك من السرية. إن أى إنسان كان يعيش فى الولايات المتحدة فى ذلك الحين، لن ينسى أبدًا اليوم الذى ألقيت فيه القنبلة».

وعلى الرغم من أن اليابان كانت، خلال الحرب، قد ألحقت بالولايات المتحدة، خسائر ثقيلة، لاحظ بريخت أن «مدينة لوس أنجلوس الكبرى كانت تعيش حالة حداد. والمؤلف المسرحي الذي يكتب هذه السطور، سمع بأذنيه سواقي الباصات وبائعي الخضار، يعبرون عن مشاعر الرعب».

كان بريخت، كما رأينا، في طريقه لإعادة النظر في تصريح غاليلي الأخير، بغية التأكيد أكثر وأكثر على المسئوليات الثقيلة الملقاة على كاهل العالم، وعلى كون هذا الأخير مجبراً على رفع الصوت ضد وحش الحرب الجديد، وعلى النضال في سبيل الحفاظ على حرية العلم، ومقاومة السلطات القمعية التي كان تهدد بتمزيق العلم وحرفه عن هدفه، بحيث سيكون من العار إنجاز أية اكتشافات عما قريب.

لم تعرض مسرحية غاليلي كما اشتغل عليها بريخت ولوتون إلا في صيف العام ١٩٤٧ حين كان بريخت يستعد لمبارحة أميركا. وفي تلك الآونة كانت حياته قد عرفت متغيرات كثيرة، وكذلك كان حال الوضع السياسي. كانت «الحرب الباردة » و«الستار الحديدي،» قد حلا محل شهر العسل الذي كان الحلف الأطلسي الكبير بين ١٩٤١ و ١٩٤٥ وفي العشرين من تشرين الأول ١٩٤٧، بدأت لجنة النشاطات المعادية لأميركا، تحرياتها حول العناصر الهدامة، التي تسربت إلى عاصمة السينما، غير أننا سنعود للحديث عن هذا الأمر فيما بعد.

كان بريخت قد اشتغل كثيراً في تلك السنوات، موزعًا وقته بين أعمال السخرة التي تمكنه من العيش، والأعمال الجدية التي كان يعالج فيها عدداً كبيراً من القضايا الإنسانية التي لم تحل، لكنها ليست غير قابلة للحل. لقد مدح بريخت عدم الرضا الفعال «ألا فليكن غير الراضي معلمنا، لكي نبدل حال الجماعة». وهو عبر على هذا النحو عن اتفاقه مع القائد النقابي الأيرلندي الكبير جيمس لاركن الذي يتحدث عن المهمة الإلهية للاستياء.

وفي وضعه الشخصي، كانت ذهنية «عدم الرضا الفعال» قد أنقذته من الإحباط والجمود. وهو كان يأمل أن يعثر على بعض دلائل وجود تلك الذهنية في صفوف الجنود الألمان.

ولأولئــك الذين كانــوا يدورون فى حلقـــة فى البطــاح الروسية الفسيحة، كان يقول: لم تعد ثمة عودة ممكنة: «لو كنت معكم ياإخوتى/ لو كنت واحداً منكم فى حقول الثلج فى الشرق/ واحداً منكم، أيها الآلاف بين مدرعات الحديد/ كنت سأقول مثلما تقولون: يقيناً إن ثمة طريقًا تقود إلى البيت».

وكان يعتقد أنه يسمعهم يزمجرون «ولن أرى بعد ذلك أبداً/ البلد الذى جئت منه/ لا الغابات البافارية ولا جبال الجنوب/ لا البحر، لا سهل المارش ولا أشجار الصنوب/ ولا مناطق الكرمة بجوار النهر فى فرانكونيا/ لن أراها بعد الآن أبداً، لا عند الصباح الرمادى، ولا عند الظهر/ ولا حين يهبط المساء».

كان يذكرهم بانتصاراتهم العسكرية فى براغ ووارسو وأوسلو وباريس، وبكل تلك الأشياء الحلوة التى كانت امرأة الجندى تتلقاها، هدية من تلك المدن. لكن ماالذى تلقته زوجة الجندى، من روسيا الفسيحة/ من روسيا، منديل حداد، منديل حداد تتبع به النعش/ تذكار من روسيا.

فمن يولوس إلى ستالينغراد كانت الجيوش السوفييتية تحاصر الفرق الألمانية، وسرت الأنباء حول استسلام الجنرال، وفور ذلك، انسحاب النازيين الشامل، وفيما كانت آخر آمال هتلر، التى كان قد بناها على الجيوش السرية تنهار مع نزول الحلفاء فى أوروبا، كان بريخت ومواطنوه فى المنفى، قد بدأوا يتساءلون بقلق يزداد أكثر وأكثر، ترى ما الذى سيحل بألمانيا؟

ترى ماذا كان رأى بريخت بالألمـــان الذين بقــوا فى وطنهـــم؟ هل كانت هناك، كما أكـــد البعض، ألمانيتان، إحداهما صالحـــة (هى ألمانيا جوته)، والأخـرى طالحة (هى ألمانيا هتلر)؟

يروى ألفريد كانتوروفيتش، محادثة قامت بينه وبين بريخت عند نهاية العام ١٩٤٦ فى نيـويـورك «لقد كان بريخت المتشكك يؤمن بمستقبل ألمانيـا، أكثر منى بكثير. وكان يعتقـــد، أنه بالفعــل تحت ربقـــة الاحتـــلال، كانت قد فاقت قوى هى من القوة

بما يكفى للتصدى للمهام التاريخية الجديدة. والحقيقة أننى فوجئت برأى كهذا ينطق به بريخت بالذات.. لكنه لم ينجح فى إقناعى».

وعلى العكس من هذا، يذكر فريتس كورتنر، أنه تشاجر مع بريخت بصدد الموضوع نفسه «كان بريخت يشكو من عجز الألمان عن الانتفاض ويقول عنهم إن لهم «روح الذليل». لم أوافقه على قوله وثار بيننا شجار.. إلى درجة أننى أبديت عند ذاك حماسًا مبالغًا بصدد ما أطلقت عليه اسم: ألمانيا الأخرى.. الصالحة. بعد ذلك بسنوات، وبعد عودتى من ألمانيا، تعلمت كيف أهدى من حماستى».

كان بريخت محقًا تمامًا فى تساؤله حول مستقبل ألمانيا. وكان ذلك التساؤل يعنى كل مواطنيه، من منفيين أو غير منفيين، كما كان يعنى الحلفاء. عند بداية الحرب، كانت المسألة مسألة تشكيل «لجنة ألمانيا - الحرة» فى الولايات المتحدة. وكان توماس مان، الذى كان بريخت ينحو للإقلال من شأنه ومن شأن تطوره السياسى، قد صار ناطقًا باسم المنفيين الألمان الأكثر ليبرالية. وفى تشرين الثانى ١٩٤٣، فيما كانت الهزيمة النازية تبدو حتمية، إن آجلا أو عاجلا، ألقى مان، فى جامعة كولومبيا، محاضرة حول «الإنسانوية الجديدة».

ويومها أثارت المحاضرة رعب بريخت الذى كاتب الروائى الألمانى بصددها. وفى رسالته قال بريخت إنه قد «ذهل وتألم» إذ علم أن مان قد عبر عن شكوكه الجادة إزاء وجود تناقض بين النظام الهتلرى وأنصاره من جهة، وبين القوى الديمقراطية الألمانية من جهة أخرى. وقال بريخت إنه يدرك تمامًا ضخامة الجرائم التى ارتكبها النازيون. لكنه أضاف بأن ثمة، رغم الإرهاب، ثلاثمائة ألف ألمانى وألمانية وهبوا حياتهم لخوض معارك، غير مرئية بشكل عام، ضد النظام، وأن المعارضة السرية تقوم الآن بالذات، بسد الطريق فى وجه خمسين فرقة من «الفرق الخاصة» .S.S .

يومها كان رد مان مهذبًا، وقال إنه كان قد استاء استياء شديداً حين لاحظ أن من بين ألوف الأشخاص الذين أتوا ليصغوا إلى محاضرته، لم يكن ثمة ولو واحد من أولئك الألمان الذين كان قد تناقش معهم حول مسألة توحيد القوى

المضادة لهتلر فى المنفى. وشرح أنه قد قال بأن هناك مسئولية كونية تقع على عاتق كل الألمان، من جراء الجرائم النازية، غير أن هذا لم يكن يعنى، بالنسبة إليه، أن كل ألمانى نازى. بل هو نصح، على العكس من هذا، بمعاملة العدو المهزوم بحكمة، بالنظر إلى واقع أن الديمقراطيات نفسها تتحمل قسطًا من المسئولية عن صعود الديكتاتورية الفاشية. لاينبغى تدمير ألمانيا ولا الألمان، لكن مايجب تحطيمه هو القوة المشتركة التى تآلفت من اليونكرز ومن أقطاب الصناعة الثقيلة، تلك القوة التى يدين لها العالم بحربين عالميتين. وختم مان رسالته آملا من بريخت وأصدقائه ألا يعتقدوا بأنه استخدم النفوذ الذى يتمتع به فى أميركا، لكى يعزز الشكوك من حول وجود قوى ديمقراطية مهمة فى ألمانيا. لكنه مع هذا، لايزال يتساءل حول جدوى إنشاء حركة «ألمانيا - الحرة» منذ الآن، فى الخارج، خشية أن يرى العالم فى إنشائها محاولة تهدف لحماية ذلك البلد من عواقب جرائمه. ولقد نصح مان بانتظار هزيمة ألمانيا، وتطهرها وتحررها من العناصر الفاسدة، وبرهنتها على أنها أهل للبقاء حية.

والواقع أن بريخت حافظ على كراهيته لمان بعد ذلك النقاش، بل وعبر عن اختلافه معه فى إحدى قصائده.

وبالنظر إلى ما عرف فيما بعد حول معسكرات الإبادة النازية، وبالنظر إلى لامبالاة الغالبية العظمى من الألمان إزاء جرائم النازية.. لن يكون من السهل علينا، تمامًا، أن نقول بأن مان مخطئ، وبريخت مصيب، فعلى الرغم من بطولة أولئك الذين بقوا فى ألمانيا وقاوموا هتلر، من المؤكد أن قواهم كانت أكثر محدودية من أن تمارس أثرًا محسوسًا على اتجاه الحرب، أو على مستقبل البلاد المباشر.

فى تلك الأثناء، كانت تشغل ذهن بريخت مواضيع مهمة أخرى، غير موضوع غاليلى، وكان ثمة مشروع يغريه بشكل خاص، كتابة معادل حديث لأكبر قصيدة فلسفية عرفتها العصور القديمة، قصيدة حول طبيعة الأشياء DE RERUM NATURA للوكريشيوس، ولسوف تكون قصيدة بريخت حول طبيعة الإنسان، ولسوف يكرس جزءًا مهمًا منها لبيان الحزب الشيوعى الذى خطه ماركس وإنكلز، والذى آلى بريخت على

نفسه أن يترجمه شعراً. غير أن بريخت لم ينجح فى إنجاز عمله، بل كتب مقطوعات منه فقط، لكن تلك المقطوعات تكفى للتأكيد على أنه كان سيجعل من ذلك العمل، مأثرة كتابية كبيرة. ويقول بريخت إن بيان الحزب الشيوعى، هو مأثرة فنية بوصفه بياناً. لكن يبدو لى أن بإمكاننا اليوم، وبعد قرن من الزمان، أن نجدد من قوته الدعاوية بتكييفه مع الواقع الراهن والتشديد على طابعه التحريضى.

وهذه الفكرة واتته وهو فى منفاه الدانماركى بعد أن تلقى الكتاب الذى وضعه كارل كورش عن كارل ماركس، وخاض مع هذا المؤلف سلسلة من المراسلات التى سأله فيها النصح، وعبر له فيها عن أفكاره الخاصة حول البيان وأيضاً حول بعض استنتاجات كورش وهى استنتاجات لم يكن موافقاً عليها دائماً.

كان كورش معادياً للسوفييت عداء شديداً ولم يكن يخفى أمره هذا عن بريخت. بيد أن هذا الأخير كان من الاستقلالية ومن تفتح الذهن بحيث كان فى وسعه أن يحترم المناقشات الديالكتيكية، الودية على أى حال، والتى قامت بينه وبين أحد أساتذته القدامى. ولقد كتب بريخت فى سانتا مونيكا إلى كورش يقول «إننا نختلف منذ زمن بعيد بصدد تقييمنا للاتحاد السوفييتى، بيد أننى أعتقد أن موقفك إزاء الاتحاد السوفييتى ليس الاستنتاج الذى يكمن استخلاصه من بحوثك الحاذقة».

من الواضح أن بريخت يقف بحزم مناصراً لـ «الديالكتيك الجيد القديم». وهو يرى أن هذا الديالكتيك لم يتم تجاوزه بعد، أى أنه لم يصبح بعد «موضوعة» قديمة. فالديالكتيك لايزال مدعواً لقيادة معركة الطبقات العاملة والسيطرة عليها، حتى ولو كانت تلك المعركة تبدو الآن مخبوءة خلف ضعف البروليتاريا.

فى مواجهة موقف كورش الذى يعلن أن الاتحاد السوفييتى قد خان الماركسية، يضع بريخت ديالكتيكه الخاص. وهو يقول إن الاتحاد السوفييتى «ليس فقط **دولة** عمال بل أيضاً دولة **عمال**» بمعنى أن هناك وضعاً تاريخياً خاصاً، قوامه خطة السنوات الخمس والتعاونيات والتصنيع، قد أدى إلى خلق شكل للدولة خاص، هو شكل الدولة الاستالينية، لكن شكل الدولة هذا، كما يضيف بريخت بإمكانه أيضاً أن يتغير وعلى يد

الطبقات العاملة نفسها. وهاكم حجة كان بريخت يبقيها حاضرة فى ذهنه على الدوام، أن هنـــاك فصـــلا بين أوالية الدولة وطابعها الطبقى العميق. بمعنى أن الاشتراكية، التى ترتكز فى رأيه على العقل وعلى العلم، إنما هى ظاهرة قادرة على تصحيح نفسها بنفسها وتتميز فى هذا عن كل نظام آخر قائم على أسس غيبية وغريزية ومضادة للعقلانية.

فى شباط ١٩٤٥ شرع بريخت بتأليف القصيدة التعليمية – وهو الاسم الذى أطلقه على قصيدة البيان» – ولقد ظل يشتغل عليها لفترات متقطعة بعد عودته لألمانيا. فى الأصل، كان مخطط القصيدة، يتحدث عن أربعة أناشيد، يصف أولها صعوبات العيش فى مجتمعنا «المعادى للطبيعــة»، والنشيدان الثانى والثالث يترجمان البيــان بتعابير شعرية، أما النشيد الرابع فيصف الطابع الوحشى والبربرى لبيئتنا الحديثة. وعلى الرغم من تشكك فوختفنغر الذى لم يكن يؤمن بوضع كل هذا فى قالب شعرى. اختار بريخت لقصيدته الوزن الخماسى. وفى هذا الأمر حقًا تناقض، لأن هذا الوزن إنمـــا هو الوزن الكلاسيكى الذى كان يستخـــدمـــه الأقدمون، كما كان يستخدمه شيللر وجوته.

فى الوقت نفسه الذى كان يشتغـــل بــــه على هـــذه القصيـــدة، كان بريخت يتابـــع الأحـــداث العالميـة ويدون فى آذار ١٩٤٥ تلك القصاصات الصحفية المرعبة حـــول ألمانيـــا، دمار فى كل مكان ومامن دليل حياة يأتى من لدن الطبقة العاملة. وبريخت لكى يدرك قيمة البيان جعل هيلينا فايغل وفريتس كورتنر يقرآنه بصوت عال طالبًا من أصدقائه الشرقيين نصحهم. ولم يكف كارل كورش عن تشجيعه طوال سنوات كثيرة حاثًا إياه على إنجازه فى العام ١٩٤٨ لمناسبة الذكرى المئوية الأولى لصدور البيان الشيوعى.

وعلى الرغم من كون المقاطع المتوفرة لدينا من تلك القصيـــدة قليلـــة العـــدد، فإنها تعطينا فكرة عن النفحة الملحمية التى تطبع ذلك العمل. وكما لاحظ أحد النقاد المسرحيين «أن هذه القصيدة تكذب الفكــرة الرائجـــة القائـــلة بأن الأدب السياسى

هو سيئ بالضرورة؛ فبين يدى شاعر كبريخت، من الواضح أن القناعة السياسية والفن الحقيقى بإمكانهما أن يتآلفا لإنتاج أدب يكون فى الوقت نفسه سياسيًا وجيدًا»[1].

كتب ماركس وانغلز «هناك شبح يخيم على أوروبا

فكتب بريخت : الحروب تدمر العالم وهناك شبح يخيم فوق الأطلال .

«لم يولد من الحرب، بل يرى فى زمن السلم أيضًا ومن زمن بعيد،

«إنه رعب للناس المتسلطين، وصديق لأطفال الضواحى.

«إنه يحك رأسه لدى مروره أمام الصحون الخاوية»

أما انتصار البرجوازية فإنه يوصف على النحو التالى:

«لم يسبق أبدًا قبل الآن أن شوهد مثل هذا النهم للإنتاج

«النهم الذى يرى فى عهد البرجوازية وأيام هيمنتها.

«تلك البرجوازية التى استعبدت الطبيعة، وخلقت البخار والطاقة الكهربائية.

«جعلت الأنهار صالحة للملاحة وأخصبت قارات بأسرها.

«ولم يسبق للناس أبدًا أن عرفوا أن ثمة فى أعماقهم تنام.

«قوى مثل هذه وطاقات خلاقة».

أما البروليتاريا فإن:

«حركتها هى حركة العدد الأكبر، فإن وصلت إلى السلطة،

«لن تكون هناك هيمنة، بل قمع لكل هيمنة.

«ستستعبد العبودية وحدها، لأن على البروليتاريا، بوصفها الطبقة الدنيا فى المجتمع، عليها لكى تنهض أن تهز كل الصرح الاجتماعى بما فيه الطبقات العليا.

«وهى لن تهزم عبوديتها إلا إذا هزمت عبودية الجميع».

---

(١) روبرت سبيتلنغ «برتولت بريخت وبيان الحزب الشيوعى» فى «المجلة الجرمانية» ٢٧ (١٩٦٢).

فى بعض لحظات هذه القصيدة تتمتع صور بريخت بقوة مفاجئة. وذلك مثلا حين يصف (العمال المضللين» الذين يدمرون الآلات عند بدايات الثورة الصناعية:

«على سبيل رفض هذه العبـــوديـــة الأكثر حدة والأكثر سوءًا، ومن أجل العودة إلى عبوديتهم الإقطاعيـــة/ متكالبين، وهم على آخـــر رمـــق وخـــارج حالة الفهم، لوقف مسيرة الزمن التى لايمكن وقفها، والتى كانوا هم صانعيها».

كانت هذه القصيدة برسم المستقبل. بيد أن الحاضر كان كذلك ماثلا بمتطلباته الملحة. وبريخت، خلال إقامته فى أميركا، كتب إضافة إلى غاليلى ثلاث مسرحيات أخرى «رؤى سيمون ماشارا»، «شفايك فى الحرب العالمية الثانية»، «دائرة الطبشور القوقازى» ناهيك عن عدد من الاقتباسات ومن بينها «دوقة أمالفى» لجون وبستر.

- ٩ -

جان قديسة للمقاومة : "رؤى سيمون ماشار"

نحن الآن في حزيران ١٩٤٠ الجيوش الألمانية تزحف نحو جنوب فرنسا. والجبهة اخترقت. ومئات اللاجئين الجائعين والبائسين يسدون الطرقات محاولين الهرب من الغزاة. معنويات الجيش الفرنسي في الحضيض، وعدد من ضباطه يفرون. وفي كل مكان تهيمن الخيانة والفساد.

تلكم هي خلفية أحداث «رؤى سيمون ماشار» المسرحية التي كتبها بريخت بالتعاون مع ليون فوختفنغر. كان بريخت قد تأثر تأثراً عميقاً بالوصف الذي وصفه مواطنه للفترة التي أقام خلالها في أحد معسكرات المعتقلات الفرنسية. وكان فوختفنغر قد وضع عن تلك التجربة رواية عنوانها «سيمون» خدمت كنقطة انطلاق للمسرحية التي أنجز الرجلان كتابتها بين تشرين الأول ١٩٤٢ وشباط ١٩٤٣.

«سيمون» فوختفنغر حكاية سريعة كتبت بأسلوب غير مزخرف. بطلتها سيمون بلنشار، وهي ابنة شخص راديكالي وضعت لدى موت أبيها في عهدة عمها بروسبير بلنشار الذي يمتلك شركة للنقليات البرية. ومن أجل تفادي وقوع خزان المحروقات العائد لعمها، بين أيدي النازيين المواصلين غزوهم لفرنسا، تضرم سيمون النار في الخزان فتحبس في «إصلاحية».

ظلت المسرحية أمينة للخط العام للرواية. هنا أمامنا الخادمة الصغيرة سيمون ماشار التي تشتغل في منزل للضيافة في «ريليه» يملكه السيد هنري سوبو وأمه

السيدة سوبو، والاثنـــان يستغلان سيمون دون أى حيـــاء. أندريـــه شقيـــق سيمون ذو السبعة عشرة عامًا، هو الوحيد من بين أهل مدينة «سان مارتان» الذى انخرط تطوعًا فى الجيش الفرنسى. أما آل سوبو فهم أكثر اهتماماً بممتلكاتهم منهم بمصير فرنسا. ومع هذا كان السيد هنرى قد أعطى سيمون كتاباً حول «فتاة أورليانز» لأنه، كما يقـــول بورع «أقســم باللـــه أننا سنكون بحاجة إلى جان دارك اليوم». والسيد هنرى يمتلك مخـــزونـــاً من النفط حصل عليه فى السوق السوداء، وكل مايهمه اليوم هو ألا تصادر شاحناته لكى تستخدم فى نقل اللاجئين، لذا يظل أصمًا أمام توسلات عمدة المدينة الذى يتذرع بواجبه إزاء الكابتن فيتان الذى كان قد وعده بنقل محتويات قبوه إلى بوردو. تفاجئ سيمون الخناقة التى تندلع بين معلمها والعمدة، وتنصت بشكل خاص إلى الكلمات الأخيرة «ليس هناك سوى معجزة بإمكانها بعد أن تنقذ فرنسا. ففرنسا فسدت حتى النخاع».

أما الصغيرة التى سحـــرت بقصـــة حياة جان دارك، التى تنصرف للغوص فيها ما إن تتاح لها دقائق من الراحة، فإنها رأت رؤيا «ملاكًا يشبه شقيقها أندريه شبهًا شـــديـــدًا يظهـر لها على سطح الكاراج ويعطيها طبلاً صغيراً طالبًا منها أن تقرعه لكى توقظ البلد. تمتلئ الساحة بالأشخاص الذين ليسوا فى الواقع سوى سكان القريـــة، بعضهم يتـــولى حـــراستهـــا، والآخرون يلعبون أدواراً مختلفة إلى جانبها، أما العمدة فيتخذ سمة شارل السابع. تقرع سيمون الطبل فتستيقظ فرنسا، وتعمد هى إلى تتويج الملك».

غير أن الألمـــان يقتربـــون، فتعمـــد السيدة سوبو إلى إقفـــال النـــزل مؤقتـــاً فيمـــا ينقـــل السيد هنرى كل الممتلكات الثمينـــة إلى مكان آمن، ومن جديد يظهر ملاك فى حلم سيمون:

«سيمون (للملاك) : هل يتوجب الاستمـــرار فى القتال، حتى بعد أن يكون العدو قد حقق النصر؟

«الملاك: هل هناك ريح صرصر هذا المساء؟

«سيمون: أجل.

«الملاك: ألا ترين شجرة فى الساحة؟

«سيمون: أجل إنها شجرة صفصاف.

«الملاك: هل تسمع ضجة بين الأوراق حين تمر بها الريح؟

«سيمون: أجل تسمع مميزة.

«الملاك: إذن ينبغى الاستمرار فى القتال حتى ولو كان العدو قد حقق النصر».

ولكن كيف نقاتل؟ لا تتساءل سيمون. بممارسة سياسة الأرض المحروقة، يجيب الملاك، وعدم ترك أى شىء للعدو، يستخدمه لطعامه أو للمأوى.

ويقول لها «اذهبى الآن ودمرى كل شىء».

يصل الألمان فتستقبلهم السيدة سوبو بذراعين مفتوحتين وتعرض عليهم بيعهم الوقود. والكابتن فيتان، ذو النزعة الفاشية، لايبدو أقل ترحيباً بهم منها، والعمدة نفسه يوافق على كل هذا. لكن فجأة يحمر كبد السماء ويسمع صوت انفجار كبير:

«الكابتن الألمانى: ما الخطب؟

«الكابتن فيتان: (بصوت مخنوق) «إنه مصنع الكبريت».

لقد أضرمت سيمون النار فى الوقود، وهى لاتريد أن تكذب فهى المذنبة. وفى رؤيا أخيرة ترى سيمون نفسها وقد حكم عليها بالموت دون محاكمة، وحتى من دون أن يقبلوا بالاستماع إلى ماتقول. واحداً وراء الآخر يظهر المتهمون - بكسر الهاء - إنهم المطران، والفارس، والقاضى، والملك والملكة وجميعهم يرتدون دروع القرون الوسطى. لكنهم حين ينتزعون أقنعتهم تتعرف عليهم سيمون، جميعهم فرنسيون. وكل بدوره يصدر على سيمون حكماً بالموت:

«فضيلة مطران يوفيه: بسبب تسليم أورليانز: حكم بالموت».

وهذا المطران ليس فى الواقع سوى الكولونيل الفرنسى، ومن بعده تشاهد سيمون موكبًا يتتالى فيه معلمها ثم العمدة نفسه، تصاب بالرعب وتصرخ «لكنهم جميعهم فرنسيون. فى الأمر خطأ».

تتكلم عن الملاك فيتحدونها بأن تظهره، لكن سقف الكاراج يظل فارغًا، وفى الثانى والعشرين من حزيران تنكس أعلام المدينة، فالمارشال أعلن عن هدنة مشرفة.

تعتقل سيمون وترسل إلى مؤسسة تداوى أصحاب الأمراض العقلية. ويبدو كل شىء كما لو كان قد عاد إلى عهده حين يظهر صاحب النزل فجأة:

«صاحب النزل: موريس، روبير،: جدوا لى فورًا ما الذى يحترق (يبتعد).

«الأب غوستاف: إنه البهو. اللاجئون. قل لى هل أعطاهم هذا أفكارًا.

«جورج: يقينًا إن العربة لم تصل بعد إلى سانت أورسول. فإذا عادت ستراها سيمون».

لا تشبه «رؤى سيمون ماشار» تلك الأعمال التى اعتاد بريخت أن يكتبها. فالفعل هنا مستمر دون أن يتدخل أى عنصر «ملحمى» لقطعه، كما أن مشاهد الرؤى والملاك الذى يظهر فيها مشاهد لا سابق لها فى العمل البريختى.

فى هذه المسرحية يعالج بريخت سيمون وبعض الشخصيات الأخرى بحنان، ولا يبذل أى جهد لتفادى التماهى؛ فالمتفرج يتماهى مع الفتاة التى تبدو بطولتها خالية من أية عاطفية، رغم كل سذاجتها ونزعتها المباشرة، فتصرف سيمون تمليه عليها دوافع بالغة البساطة. هى هى الدوافع التى قد يحتاجها كل الفرنسيون. وسيمون تمثل أخاها الذى انخرط فى الجيش كما أنها تمثل كل السكان الذين يخفق قلبها لهم ويدمى. وهى لاتفهم الشىء الكثير حول الدوافع المعقدة التى تدفع برؤسائها نحو التعاون والخيانة. لكنها تدرك طبيعتهم العميقة. وليس هناك سوى شيئين هى واثقة منهما، الأول هو أن اللاجئين جائعون وبالتالى ينبغى إطعامهم (وهو ماتفعله رغم أوامر معلميها)، والثانى هو أن خزان الوقود ينبغى ألا يصل إلى أيدى النازيين.

إذا بحثنا عن أصابـــع بريخت فى هذه المســـرحيـة، سنجدها فى تلك المقاطع التى تعرض بكل وضوح المشكلات الاجتماعية التى يتأتى عنها ذلك الوضع التاريخى. كما أن بريخت مسئول، دون جدال عن كل ماتحمله المسرحية من روح شاعرية.

أما واقع أن للملاك هيئة شقيق سيمون، فأمر له دلالته فى ذاته، وذلك لأن الشقيق فقير وبائس، مثله فى هذا مثـل سيمون ومثـل ملايين الجنـود الفرنسيين. وكنتيجة لكل هذا، تكون لـ «بطولة» سيمون قيمة حقيقية ملموسة ومعقولة. فإذا كانت تتحرك فإنما تتحرك لما فيه صالح شقيقها وصالح كل أولئك الذين يشبهونه، إنها الشعب، الشعب الدائم، الذى لايقتلع، الشبيه بالريح وبالصفصاف وبأوراق الشجر.

ما كان لهذه المسرحية أن تكون بريختية لولا أنها فى الوقت نفسه تسلط الضوء على الانقسامات الاقتصادية التى تلعب دوراً بالـغ الأهميـة فى الهزيمة الفرنسية. فحين يذكر جورج، الجندى الجريح، الآخرين بأن الأسلحة والمعدات التى يحاربون بها قد أدت إلى إثــراء بضعـة صناعيين فرنسين، من الواضح أنه إنما يعبر عن بريخت حين يقول:

«أجل. لدينا مائتا مرآب، فى داخلها ألف طائرة حربية، مدفوعة الثمن بكاملها، بطياريها وميكانيكييها، جاهزة للطيران، وحين تحيق بفرنسا ساعة الخطر، تظل الطائرات قابعة فوق الأرض، خط ماجينو كلف عشرة مليارات، وكله من الباطون والفولاذ، إنه فى بطاح مكشوفة يساوى ألف كيلومتر طولا وسبعة طوابق عمقًا. وحين تبدأ المعركة يستقل الكولونيل عربة مرتحلا إلى الوراء مصطحبًا شاحنتين مليئتين بالنبيذ والمؤن. فى الوقت نفسه هناك مليونا رجل ينتظرون أمراً، وهم مستعدون للموت. لكن مهلا، فعشيقة وزير الحربية ليست متفقة مع عشيقة رئيس المجلس، ولذا لم يصدر الأمر. نعم إن تحصيناتنا متجذرة عميقًا فى الأرض، أما تحصيناتهم فإنها مؤللة وتمر فوق أجسادنا».

إذا قارنـــا بين سيمون ونظيرتهـــا جـــان بطلـــة «قديســـة المسالخ جـــان» سنجد أن مايدهشنا هو أن سيمون تفهم، وبالغريزة تقريباً، ما ينبغى عليها أن تفعله.

وهى كذلك تمثل تضاداً صارخًا مع شخصية كاترين فى «الأم كوراج». تلك الفتاة الصغيرة ذات العاهة التى تترك نفسها كليًا تحت قيادة نوع من العاطفة الأمومية البدائية، وتتصرف تصرف رد الفعل. أما سيمون فإنها شخصية فعالة، إنها تقرأ، وتحاول أن تفهم المشكلات الأساسية التى تدور من حولها، حياة وطنها وموته، مصير شقيقها وملايين الرجال المشابهين له، وخيانة الكبار.

أما المعجزات التى تضعها فإنها بالحقيقة معجزات دنيوية وليست بأى حال من الأحوال خارج متناول الكائنات البشرية؛ فمناضلوا المقاومة الفرنسية كانوا ينجزون معجزات شبيهة بها كل يوم. أما بريخت فإنه خلال تلك السنوات (بين ١٩٤١ و ١٩٤٣ كان يؤكد رفضه القبول بالهزيمة واعتبارها مصيراً نهائيًا للإنسان ونهاية حتمية لنضالاته.

- ١٠ -

البطل دون بطولة :
"شفايك في الحرب العالمية الثانية"

يعود بريخت الآن إلى موضوعة تشغل باله منذ أكثر من عقدين من السنين، موضوعة الجندي الشجاع شفايك، وهو مثله في هذا مثل شارلي شابلن في «الديكتاتور» ينجح في هذه المسرحية في إضحاك الناس عبر الحديث عن المغامرة النازية في العام ١٩٢٨ كان قد اشتغل مع بسكاتور على الاقتباس المسرحي «شفايك» وهو اقتباس كان من شأنه أن يصبح أحد استعراضات تلك المرحلة الأكثر أهمية. لكنه كان في ذلك الوقت قد بدأ يفكر في أن يكتب بنفسه «شفايك» أخرى أكثر تسيساً.

ويروي فريتس سترنبرغ أن بريخت أتى لمشاهدته في العام ١٩٢٧ وحداه عن فكرته قائلا بأنه يريد أن يصور الجنرال لودندورف واقفاً أمام خرائط عملاقة، في صالة فسيحة ارتفاعها ارتفاع طابقين، ولودندورف يقود تحركات الجيوش الضخمة في مناطق مختلفة من العالم، بيد أن طوابيره لاتصل أبداً لا في اللحظة المناسبة ولا إلى المكان المناسب، كما أن حساباتها دائماً مخطئة. كل شيء يسير على عكس مايرام، ولماذا، لأن ثمة تحت الصالة الفسيحة التي يحتلها لودندورف، قبواً مليئاً بالجنود المنهمكين جميعًا في البحث عن شفايك؛ فشفايك وأمثاله حين يوضعون قيد الحركة، لايستطيعون مقاومة «أنهم يتبعون جميع التعليمات ويحترمون رؤساءهم، ويسيرون قدمًا حين يؤمرون، لكنهم لا يصلون أبداً في الموعد المحدد. وعددهم لايكفي أبداً. لايكتمل أبداً.

بين العام ١٩٤١ والعام ١٩٤٤ وفيما كانت التراجعات التى يصاب بها النازيون على الجبهة الشرقية وأمام ستالينغراد تجعل القلوب أكثر أملا، عاد بريخت إلى مهزلة جاروسلاف هاشيك المتحدثة عن جندى صغير خلال الحرب العالمية الأولى. وهاشيك الذى مات فى العام ١٩٢٣ لم يتمكن من إنجاز «الجندى الشجاع شفايك» لكن رواياته كما هى كانت الأنجح بين كل المشاريع الكتابية الساخرة التى انطلقت ضد القيادة العسكرية النمساوية العليا، وضد الجيش، وضد الحرب بصورة عامة. أما شهرة كتابه فقد تخطت الحدود بحيث أصبح جوزيف شفايك بطلاً عالميًا.

شفايك هو الرجل الصغير الذى يزرع القلاقل فى الجيش النمساوى – الهنغارى بفعل حماقاته التى تكاد تكون حماقات شيطانية، نصف – عفوية، نصف – مقصودة، والتى تثير غيظ رؤسائه وجنونه، أما حماقته ذات الحد المزدوج فإنها تعطيه أبعاداً تكاد تكون ملحمية. فعلى هذا النحو (وبريخت سوف يستخدم هذا المقطع وغيره من المقاطع الأخرى) حين يعلم شفايك باغتيال الأرشيدوق النمساوى فرنسوا – فردينان، فى ساراجيفو، يتساءل «أى فردينان» لأنه يعرف اثنين اسمهما فردينان: الأول هو ذاك الذى يقوم بالأشغال الصغيرة لدى الصيدلى بروزا، والثانى هو الذى يقوم بجمع الزبالة.

إنه غالبًا ما يذهب لتناول كأس فى حانة «الكاليس» التى يرتادها كذلك عدد من أعضاء البوليس السرى بحثًا عن العناصر الهدامة.. ومنهم بشكل خاص الشرطى بريتشنايدر. ذات مرة يترك شفايك، وهو الذى لايمكنه أبدًا أن يوقف لسانه عن الكلام، يترك بريتشنايدر يجره إلى حديث فيه توريط. فيقول له إنه من الخسارة أن فردينان قد قتل، لأنه «ليس من الممكن استبداله بأى أحمق آخر». فيعتقل شفايك، ويذهل رئيس الشرطة إذ يعترف شفايك أمامه بأن لجنة طبية تابعة للجيش كانت قد أعلنته أحمق بصورة رسمية. ويبدى للحرب حماسة تجعله ينجح فى أن يجعل الآخرين يدفعونه حتى الجبهة وهو على كرسى متحرك، ومعه عكازه. وهو يعيش مغامرات كثيرة، وكلها أكثر هذيانًا من بعضها البعض. ذات مرة يربح منه فى الورق ملازم يدعى لوكاش،

وإذ يضيع فى محطة يكون عليه أن ينضم إلى طابور رئيسه، يعتقل بوصفه جاسوسًا روسيًا فيكسب وجبة طيبة، وينتهى به الأمر للوصول إلى جبهة غاليسيا، وإذ يلتقى بجندى روسى يكون فى طريقه للاستحمام، يسرق بذلة الجندى وعلى الفور يعتقله الجيش النمساوى ويحول إلى معسكر للأشغال الشاقة.

هذا ماترويه رواية هاشيك. والآن لنتحول إلى بريخت، شفايك بريخت هو كسلفه، بائع كلاب. وهو لا يتردد دون سرقة الكلاب لكى يرضى زبائنه. لكنه إضافة إلى هذا يتمتع بموهبة ابتكار شهادات سلالة مميزة جداً للحيوانات التى يتاجر بها. مما يوفر له الفرصة لإبداء عدد من الملاحظات الثاقبة.

عن طريق التهديد يجبره الأدجيدان بولينغر على إعطائه كلب لولو من نوع بوميرانيا يخص التشيكى فوتيا. ويقول شفايك إن هذا الكلب هو من الأرستقراطية بحيث إنه لايأكل إلا إذا توسلتم إليه وأنتم تخرون على ركبكم، كما أنه لايأكل سوى «فيليه» العجل. ويقول «إن هذا يؤكد أنه من سلالة عريقة. أما أولئك الذين ليسوا من سلالة عريقة فإنهم أكثر ملعنة، أما الذين من سلالة عريقة فإنهم حسنو المظهر، ومن الأفضل سرقتهم، وهم فى أغلب الأوقات بالغو الحماقة بحيث إن الأمر يحتاج إلى خادمتين أو ثلاث لإقناعهم بأنه ينبغى عليهم أن يبولوا، وأن يفتحوا أفواههم لتناول الطعام، فالحال هنا كما هو الحال فى أرقى المجتمعات».

حانة «الكاليس» التى يرتادها شفايك تديرها امرأة وطنية هى الأرملة الحسناء كوبسكا، ومن زبائنها المنتظمين: بالون التشيكى الذى هو دائم الجوع إلى حد أنه مستعد للانخراط فى الجيش النازى، وبروشكارزكا، ابن الجزار، كثير الوله بالأرملة، ومن الزبائن أيضًا عدد من النازيين من أمثال عميل الفستاو، برتشنايدر، الذى اعتاد فتح أذنيه على مصاريعهما. أما محاولة اغتيال هتلر فى الراتكلر فى ميونيخ فإنها توفر مناسبة (كما هو حال اغتيال فرنسوا - فردينان لدى هاشيك) لحوار مهم يدور بين شفايك وعميل الغستابو:

«برتشنايدر: لقد جرت محاولة لاغتيال هتلر فى حانة بميونيخ. فما رأيك فى هذا؟

«شفايك: هل تألم كثيراً؟

«برتشنايدر: لكنه لم يجرح! فالقنبلة انفجرت متأخرة.

«شفايك: يبدو أنها من النوع الرخيص. إنهم يضعون اليوم سلاسل بكاملها من هذا النوع، وبعد هذا يدهشون أن يجدوها ذات نوعية سيئة! ولماذا؟ إن هذه الأدوات لاتصنع اليوم بحب كما كان الأمر أيام الحرفية. أليس صحيحًا ما أقوله؟ لكن أن يكونوا لمناسبة مثل هذه قد تقاعصوا عن اختيار قنبلة من نوعية أفضل، فإن هذا ليعتبر إهمالا من طرفهم».

إن هذا النوع من الأقوال المبهمة هو الذى يقود شفايك إلى قاعة التحقيق لدى الغستابو، حيث يؤدى «تزلفه» و «مقدرته على البرهنة على كل شىء، وأجوبته ذات المعنى المزدوج إلى إدهاش الأدجيدان بولينغر وسحره وإرباكه فى الوقت نفسه». شفايك بوصفه «معترفا به رسميًا كأحمق»، يطلق جملتين أو ثلاث جمل ساذجة أخرى. فمثلا قبل مغادرته نراه يقول للأدجيدان:

«.. أريد أيضًا أن أقول كلمة لصالح شخص ينتظر فى الأسفل مع أولئك الذين اعتقلوه. ترى أليس بالإمكان فصله عن الآخرين؟ إن الأمر لا يلذه لأنه من شأنه أن يفسد مبدأ خلطه معنا نحن معشر السياسيين. فهو لم يؤت به إلى هنا إلا بصدد محاولة سرقة فلاح من هوليتس واغتياله».

بمساعدة بالون، ينجح شفايك فى سرقة الكلب، بعد أن يحتال على الوصيفة التى كانت تنزهه، لكن البوليس الحربى يعتقله وصديقه ويرسل الاثنين إلى محطة للفرز، ترسل منها عربات محملة بالعتاد العسكرى وبالحوائج الأخرى. ويُسلم الاثنان إلى جندى يربكه شفايك إلى درجة أنه يجعله ينسى رقم القاطرة التى ينبغى عليه ترحيلها. ويلاحظ شفايك، بشىء من الأمل، أن الذخائر التى تحملها تلك القاطرة ترسل على الأرجح إلى ميونيخ، فيما ترسل المواد الزراعية إلى ستالينغراد. فى لحظة ما تأتى له كوبسكا بشىء من الطعام، لكنها تهمس فى أذنه بأن الكلب المسروق الذى تخبئه له

عندها يجرى البحث عنه الآن فى طول المدينة وعرضها، إذ إن اختفاءه كان قد سبب فضيحة سياسية، وصار من الضرورى التخلص منه. يوم الأحد التالى يصل شفايك يظل منهمكًا فى البحث عن ستالينغراد «(فجأة.. ينحنى، الفولاش». لكن كوبسكا تشك فى أن فى الأمر سوءًا ويكون شكها فى محله. فيقول لها شفايك بصوت خفيض، إنه لم يستطع فعل أى شىء آخر، فإذا كان أحد رواد «الكاليس» قد تطوع فى الجيش الألمانى لمجرد الحصول على الطعام، فإن العار يلحق بالمكان كله. يفتش المكان لكن لايعثر للكلب على أثر. لكن يتم اكتشاف اللفافة ويتهم شفايك بالمتاجرة فى السوق السوداء. ويعتقل من جديد. ويترك السجن العسكرى متجهًا إلى الجبهة. أما المشهد الأخير فتجرى أحداثه (على بعد ٥٠ مترًا من ستالينغراد» وسط عاصفة ثلجية. يضيع شفايك، ويدور على نفسه ليجد نفسه دائمًا أمام اليافطة نفسها. إنه فى أحلامه يرى حانة «الكاليس» وأصدقاءه القدامى. أما بالون فإنه ظل وفيًا لوعده، فقد طلب يد الوصيفة آنا (التى كان شفايك قد سرق الكلب منها) وتحتفل كوبسكا بزواجها من بروشازكا، غير أن شفايك يظل منهمكًا فى البحث عن ستالينغراد «فجأة.. ينحنى، يصفر صفرة خفيفة ويضرب بإصبعه. ومن دغل تغطيه الثلوج يخرج كلب قبيح يكاد يموت جوعًا).

«شفايك: كنت أعلم جيدًا أنك هنا فى هذا الدغل ترتجف وتتساءل عما إذا كنت ستخرج من هنا أبدًا؟ إنك هجين يختلط فيك الذئب والراعى مع شىء من فصيلة البولدغ فى ملامحك. سأطلق عليك اسم أجاكس، لا تزحف هكذا على بطنك وكف عن الارتعاش. فأنا لايسعنى احتمال كل هذا (يتابع سيره ويتبعه الكلب) ستذهب إلى ستالينغراد، وستلتقى بكلاب أخرى. ثمة حركة هناك.. والحرب ليست أبدية . ولا السلام ، على أى حال . بعد ذلك سأصطحبك إلى «الكاليس». لكن مع بالون ينبغى عليك يا أجاكس أن تفتح عينك جيدًا لكى لايلتهمك، وهناك ستستأنف تزييف شهادة السلالة. ماشأنك أن الناس يريدون سلالات نقية. إنها حماقة لكن هكذا هى الأمور. لاتتمرغ هكذا بين ساقى، وإلا سأضربك بالهراوة! إلى الأمام نحو ستالينغراد (تهبط عاصفة الثلج وتغطيهما تمامًا)».

يدخل بريخت إلى الحبكة الرئيسية مشاهد قصيرة نرى خلالها هتلر وغورنغ وهيملر، بأحجام أكبر من حجمهم الطبيعى، وغوبلز، بحجم أصغر من حجمه الطبيعى وهم يتساءلون حول استعدادات رجل الشارع مؤكدين لأنفسهم بأنه معهم قلباً وقالباً. لكن شيئًا فشيئًا يتسلل الشك إلى أذهانهم، والجنرال فونبوك يبدو واثقًا من قدرته على احتلال ستالينغراد. وأخيراً فى المشهد الأخير الذى يشكل نوعًا من الملحق للمسرحية، يلتقى شفايك بهتلر بين الثلوج ويدور الاثنان حول بعضهما البعض. إن من المستحيل عليهما اختيار وجهة من الوجهات، ففى الشمال هناك الثلج، وفى الجنوب جبال من الجثث، والحمر فى الشرق، وفى الغرب؟ هناك الشعب الألمانى الذى لايرغب هتلر فى لقائه أبداً.

ذلكم هو «رجل بريخت الصغير» . ولقد ابتكر الناقد الألمانى فالتر بنجامين كلمة تحدد هذا النوع من الأبطال geprugelte Helden (الأبطال الذين يضربون). فهم يقبلون بأن يضربوا ذات يوم لكى يبقوا على قيد الحياة فى اليوم التالى. ومثل الأم كوراج يقول شفايك إن مجرد إنقاذ المرء لنفسه يتطلب قدراً كبيراً من البطولة. فإذا كان عليه، لكى يتوصل إلى هذا، أن يبدى تزلفًا مؤقتًا، حسنًا سيفعل هذا. شفايك هو تجسيد حكمة شعبية تغوص جذورها فى ماض بعيد، وهو كذلك المعادل الهزلى للحمقى الكبار، من أمثال بارسيفال والأمير ميوشكين، الذين تغرق حماقتهم وبراءتهم الناس من حولهم فى الذهول. وثمة تفصيل بريختى له معنى، فالجندى شفايك يتمتع كذلك بحدس سياسى عميق، يعرف تماماً كيف يخفيه. إنه رمز الـ Schlamperei تلك الكلمة غير القابلة للترجمة والتى يعنى بها الألمان مزيجاً من الإهمال والكسل وعدم الكفاءة، الذى ينجح عادة فى نسف أكثر المخططات طموحاً.

مع شفايك فى الحرب العالمية الثانية ينجح بريخت فى تركيب الجرعة الصحيحة التى تمزج بين التماهى والتغريب، مما يسمح للجمهور فى آن معًا بأن يتماهى مع تعاسات شخصيات مثل السيدة كوبسكا، وبالون البائس والجائع أبداً، وشفايك بالطبع، وأن يتلقى (أى الجمهور) فى الوقت نفسه أثر التغريب، بمعنى أن يرى الحقيقة

التى تختفى خلف الأفعال والأقوال. وثمة عنصر نجاح آخر فى هذه المسرحية: الأغانى، التى تعتبر من بين أفضل ماكتبه بريخت وإيسلر. لقد سبق لنا أن ذكرنا ماتلقته امرأة الجندى. لكن هناك أيضًا أغنية المولداف (التى تغنيها كويسكا حين يضربها عملاء الغستابو)، بلهجتها الشعبية الأخاذة:

«مياه المولداف تحمل معها حتى الحصى.

«لقد رأت براغ ثلاثة أباطرة يدفنون.

«الكبار يعبرون تاركين المكان للأقل كبرًا.

«ومهما كان الليل طويلا، هناك النهار فى آخره كما كان الأمر فى الماضى ودائمًا».

«أغنية المولداف» هذه، كتبها بريخت وهانس إيسلر فيما كانت قوات هتلر لاتبعد عن موسكو سوى ٦٠ كلم! والأرملة كويسكا هى الصخرة الصلبة التى تجذر الآخرين فى إيمانهم، وتعطيهم اليقين بأن الأمور سوف تتغير. وهى لكى تحتفل بزواجها تنشد أغنية كاليس: وفيها تدعو الرجل الصغير - ذاك الذى لايتمتع لابعبء ثقيل ولا بشرف رفيع، لكن له سمات الإنسانية، تجعله أكثر شرفًا بكثير - تدعوه للمشاركة فى الاحتفال.

والأغنية الأخيرة فى المسرحية هى «أنشودة ألمانية» ينشدها الجنود بين الثلوج وتحمل لازمتها معنى ثقيلا وسيئًا إذ تقول «ليحفظنا الله ويعيدنا إلى بيتنا».

«سيأتى يوم يطلب منا فيه زعماؤنا الكبار

«أن نحتل من أجلهم المحيط حتى أعماقه.

«فى روسيا هذه إنه لأمر قاس بالفعل أن نصمد

«أمام العدو، أمام الشتاء، غير عارفين كيف نعود.

«ألا فليحفظنا الله ويعدنا إلى البيت».

شفايك هو بطل بريخت الذى لايتغير، لكنه يغير العالم. وكرامته (لكى نستعيد هذا التعبير من هنرى جيمس/ ليست أبدًا كرامة «عدوانية» «إنها لاتظهر فى السمات الخارجية، لكننا إذا ما توغلنا عميقًا سنعثر عليها».

يكتب بريخت فى أحد دفاتره «لاينبغى أبدًا ومهما كان الدافع أن نرى فى شفايك مخربًا سريًا ومدركًا لما يفعل. شفايك ليس سوى انتهازى، يستفيد من بعض المناسبات التى تسنح له.. حكمته تحريفية. أما عدم قابليته للتحطيم فإنها تجعل منه هدفًا بكل الشتائم كما تجعل منه فى الوقت نفسه، أرضًا خصبة للحرية».

كان المال الذى كسبه بريخت بفضل سيناريو فيلمه «الجلادون يموتون أيضًا». وبفضل عدد من الأشغال المعيشية الأخرى، كان قد أتاح له أن يكتب ثلاث مسرحيات كانت عزيزة عليه. وهو بعد أن أنجز «شفايك» قال بشىء من الحزن:

«فى أيامنا هذه، ما أن ينجز الإنسان عملا حتى تتلوه فترة كئيبة - سببها عدم استخدام هذا العمل، وهو أمر طبيعى على أى حال - وعليه أن يتجاوزها. فنحات الحجر الهارب، إذ خضع مرة أخرى لعاداته، كما يخضع الإنسان لعيب من العيوب، وحول إحدى كتله الصخرية إلى تمثال هاهو الآن جالس قبالته، يقول إنه يرتاح، لكنه فى الحقيقة ينتظر (وهو يرفض الإقرار بهذا). ومادام أن ما من أحد يمد يده إلى عمله، يكون فى استطاعته تحمل أى شىء كان، أما حين يمر الناس أمامه، أجل حين يرفعون فجأة رءوسهم ، تصبح الأمور سيئة حقًا . والأعمال الفنية هذه لايمكن نقلها إلا بصعوبة، لأنها نحتت فى كتل من الحجارة».

ويذكر بريخت المسرحيات العشر التى كتبها خلال سنوات منفاه العشر ليستنتج «ليس هذا احتياطيًا سيئًا بالنسبة إلى طبقة هزمت شر هزيمة».

- ١١ -

عدالة فى اليوتوبيا : "دائرة الطبشور القوقازى"

لقد سحر الشرق بريخت دائمًا. ومن بين المشاريع الكثيرة غير المنجزة التى تعود لتلك المرحلة هناك مسرحية حول كونفوشيوس أنجز بريخت قسمًا كبيرًا منها وكان قد استوحاها من قراءته لكتاب كارل كروف «المعلم كونغ».

كان على قسم من هذه المسرحية أن يمثل بواسطة أطفال. لكن لم يتبق لدينا منها سوى مشهد واحد مكتمل هو المشهد المعنون «آتيتر الزنجبيل».

لكن مخطط المسرحية ذو التفاصيل الكثيرة، يشير لنا إلى أن هذه المسرحية كان من شأنها أن تكون نوعًا من الدراسة السوسيو - تاريخية للتغيرات التى طرأت على المجتمع الصينى. ولإقامة جماعة يوتوبية بدائية على يد «سلالة شو، وهى سلالة كبار الملاكين العقاريين». يكتب بريخت فى ملاحظاته «كان الملوك القدامى يعترفون بأنه من الصعب أن يبدى المرء قسوة مع إخوانه البشر، أما اليوم فلم يعد أحد يفهمهم». ويعزو بريخت هذه الفكرة لكونغ ويقول، فى «العصر الذهبى، أى عصر الملوك ياووشون ويو» لم يكن هناك شرطة لأنه لم تكن هناك جرائم، ولم يكن هناك سوى القليل القليل من الشرائع، ولم تكن هناك ملكية خاصة ولا سارقون ولا ضرائب ولا فقر، لأنه لم تكن هناك ثروة، ولم يكن هناك ملوك حتى!».

وبناء على تشجيع ممثلة له، هى لويز راينر على الأغلب، بدأ بريخت بكتابة مسرحية أخرى تستند إلى موضوعة شرقية، هى مسرحية «دائرة الطبشور القوقازى»

وهنا أيضاً نرى بريخت يستثمر مادة موجودة بالفعل على شكل مسرحية صينية قديمة عنوانها «دائرة الطبشور». في العام ١٩٢٥، فيما كان بريخت يشتغل في برلين مع ماكس رينهاردت، كان هذا الأخير قد أخرج نسخة جميلة من هذه المسرحية، وهي نسخة كان قد وضعها كالابوند، زوج كارولا نيهير، إحدى ممثلات بريخت المفضلات. ولقد ظلت هذه الموضوعة في ذاكرته، لأنه عاد وكتب حكاية قصيرة عنوانها «دائرة طبشور أوغسبورغ» نشرت في الطبعة الموسكافية لمجلة «الأدب العالمي» في العام ١٩٤١.

إن نسخة كلابوند من المسرحية جديرة بالبقاء جنباً إلى جنب مع مسرحية بريخت لأنها، على اختلافها التام عنها في خطها العام، غنية بجمالها وبحساسيتها. وتروي «دائرة الطبشور» كما وضعها كلابوند حكاية فتاة شابة جميلة وفقيرة، هي هايتانغ التي تضطر لدخول بيت للدعارة، بعد أن تحطمت أسرتها على يد الموظف (الماندارين) «ما»، جامع الضرائب، نتج عن تحطمها انتحار الأب أمام بيت مضطهده، والأمير باو، الذي سافر متنكراً، يشاهد هايتانغ في ماخورها، ويقع في غرامها، لكنه في تنكره أكثر فقراً من أن يقدم عرضاً لها يفوق عرض «ما» الذي سبق له بدور أن وقع في حبائل سحرها. تصبح هايتانغ زوجة «ما»، وتنجب له صبياً، مما يجعلها عرضة لأحقاد زوجة «ما» الأولى التي ظلت عاقراً، والتي تنجح في تسميم زوجها موجهة الشكوك ناحية منافستها الحسناء. وفي سبيل ضمان الحصول على الإرث تزعم المجرمة بأن الطفل طفلها. وتحول هايتانغ إلى قاض مرتش يحكم لصالح الزوجة الأولى مصدراً على الشابة البائسة حكماً بالإعدام. لكن لحسن الطالع يصل في تلك الأثناء رسول يعلن موت الإمبراطور العجوز وصعود خليفته إلى العرش، وبالنتيجة يتوجب تعليق جميع الأحكام، وأخذ أصحاب الدعاوى إلى بكين. أما الإمبراطور الشاب الجديد فإنه من أجل تقرير كيف ستنتهي المحاكمة، يرسم على الأرض دائرة بالطبشور ويضع الطفل في وسطها طالباً من المرأتين أن تحاول كل منها جر الطفل ناحيتها، فتتردد الأم الحقيقية بالشد كثيراً خشية أن تجرح طفلها، وتربح الدعوى بالتالي. أما الإمبراطور فليس في الواقع سوى الأمير باو (الذي ورث العرش). يتعرف على هايتانغ وتتعرف عليه. ويتزوجان وإضافة إلى هذا كله يعترف لها، أنه كان هو الذي تسلل إلى مخدعها الزوجي

ليلة دخلتها على «ما»، مندساً فى سريرها فحملت الطفل وأن الطفل بالتالى هو ابنه. إذن وبناء على مبدأ أن خير الأمور بخاتمتها يتزوج الأمير هايتانغ التى كان قد سبق لها بالفعل أن أنجبت له وريثًا لعرشه.

الحقيقة أن «دائرة الطبشور» هى أكثر بكثير من مجرد حكاية جنيات؛ فهى مهزلة اجتماعية قاسية، توجه نصلها ضد اضطهاد الأغنياء للفقراء وضد فساد المحاكم وعنف الحكومات. فعلى هذا النحو مثلا نرى تشو، «قاضى المحكمة العليا» وهو يصرخ بعد أن يتلقى برطيلا من أرملة «ما»:

«الذهب.. الذهب، ما من موسيقى أجمل من رنين قطعة الذهب وهى تتدحرج على طاولة مصنوعة من خشب قاس. رنين أجمل من أجراس المعابد، إننى حين أسمع رنين الذهب أشعر الإيمان يغمرنى كليًا».

وشقيق هايتانغ يقول بشجاعة «أيها الأباطرة والقضاة - إنكم جميعًا تخرجون من الطاحون نفسها، فالإمبراطور الجديد لن يكون أفضل من السابق. وتحت بيرقه المزين بالتنين سوف نذهب جميعاً، نحن معشر الشياطين الفقراء، لنهلك فى الهوة كلنا».

إنه بهذا ينطق باسم البائسين، ويعتبر المندد بعصره. أما أخته هايتانغ فإنها على العكس منه، إذ ترفض أن تحاكم بدورها أولئك الذين اتهموها، نجدها تتخذ موقف الدفاع عن العدالة الإنسانية وعن التسامح:

«إننى أمسك فوق رءوسكم عصا القضاء،

«ما من إنسان جدير بأن يرتدى ثوب العدالة.

«إذا كانت أفكاره غير عادلة، وإذا كانت أفعاله ظالمة».

من الواضح أن كل هذه الموضوعات كان فيها ما من شأنه أن يغرى بريخت. أما الذريعة والمقدمة فى مسرحيته «دائرة الطبشور القوقازى» فعبارة عن جدال يدور بين أعضاء فى كولخوزين من الكولخوزات السوفييتية التى كرس أحدها لرعاية الماشية

والآخر لزراعة الأشجار المثمرة. وكان أعضاء الكولخوزيين قد طردوا من بلدهم من جراء الحرب وهاهم قد عادوا الآن لتوهم. وكان المزارعون قد صمموا خطة رى تفترض تضحية الرعاة بواديهم، يدور السجال حامياً لكنه ودى. وينتهى الأمر بالرعاة إلى الاقتناع بأن مشروع خصومهم سيكون أكثر فائدة للجماعة من مشروعهم. أما المزارعون فإنهم، وعلى سبيل الاحتفال باتفاقهم، يقدمون لهم مسرحية. بمعنى أن العقل والحس السليم ومنفعة المجتمع جميعها كانت الكاسبة وانتصر خير الجميع.

إننا نجد فى المسرحية الرئيسية عناصر مختلفة، مختلطة ببعضها البعض بأسلوب بريختى. فهناك «أغنيات» ينشدها، كما فى مسرح «النو»، راو هو مغن جوال. والأحداث تتتابع بوتيرة سريعة كما يتضمن الفعل المسرحى مواقف بالغة الهزل. أما المسرحية فإنها مقسومة إلى قسمين متميزين، لكنهما غير مستقلين عن بعضهما البعض كلياً، هرب غروشا، ومحاكمة إزداك.

نحن الآن فى مدينة فى القوقاز القديمة، فى زمن تسوده القلاقل والاضطرابات، ولقد حدث للتو انقلاب عسكرى أودى بالحاكم الراهن الذى تم إعدامه، أما زوجته فإنها فيما كانت تلوذ بالأدبار تنسى فى عجلتها طفلها الصغير ميشال، فتأخذه غروشا، الخادمة فى المطبخ الصغير بعد لحظة من التردد لكى تنقذه من أيدى القتلة القادمين وتهربه معها، تواجه غروشا صعوبات كثيرة بسبب الصغير، ثم لكى تعطيه اسماً، تتزوج فلاحاً تعتقد أنه سيموت لكنه فى الحقيقة يدعى المرض القاتل لكى يهرب من الخدمة العسكرية، بيد أن غروشا كانت قبل هربها قد خطبت لجندى. وهكذا حين تنتهى الحرب يعود الجندى ويجدها ومعها الطفل فيسىء فهم وضعها ويهجرها، وفى لحظة ما تعود امرأة الحاكم للظهور مطالبة بابنها.

فى القسم الثانى من المسرحية، تكون الشخصية الرئيسية شخصية الشريد إزداك الذى كان خلال القلاقل، قد خبأ الدوق الكبير الهارب والذى كان خلال الاضطراب العام قد عين قاضياً للمقاطعة. ولقد تبين أن أحكامه تبدو أكثر هذياناً من بعضها البعض. ولقد اعتاد أن يأخذ من الأغنياء لكى يعطى الفقراء، أما عودة حالة

السلم فإنها تساوى بالنسبة له حكمًا بالإعدام، غير أن الدوق الكبير يثبته فى منصبه عرفانًا بالجميل الذى كان قد صنعه معه فى الماضى، ويكون هو الذى يتولى القضاء خلال المحاكمة التى تتنازع الطفل خلالها غروشا وامرأة الحاكم.

أن يبقى المرء إنسانيًا فى زمن مضطرب.. أى موضوع أكثر راهنية فى السنوات ١٩٤٣ - ١٩٤٦؟ ترى ألم يكن بريخت قد قال:

«من جديد ودائمًا وسط المذبحة/ هناك إنسان يمزق قميصه لكى يضمد جراح رفيقه».

ويقول عن حاله:

«لقد أعطاه العمال الفنلنديون سريرًا وطاولة للعمل/ وكتاب الاتحاد السوفييتى رغبوا فى مرافقته حتى السفينة/ ومنظف يهودى فى لوس أنجلوس بعث له ببذلة. وهكذا عثر عدو الجلادين على أصدقاء».

إن «دائرة الطبشور القوقازى» تحدد الأخلاق بصيغة «المنفعة الاجتماعية». فأم الولد الحقيقية تخلت عن طفلها. وغروشا جعلت من ذلك الطفل ابنها الخاص معرضة نفسها لضروب الحرمان فى سبيله. حيث إن كل تضحية كانت تقوم بها من أجله كانت تقلص أكثر وأكثر من حظها فى العيش. لقد وضعت غروشا شيئًا من النظام فى فوضى الأزمان. تمامًا مثلما فعل إزداك الفوضوى، الناطق الرسمى باسم «المذلين والمهانين»، بأحكامه اللئيمة. وذلك لأنه عبد أفعال إزداك الفوضوية، صار من الواضح أن النظام القديم لايمثل سوى الاضطهاد والطغيان، وأن ارتباك أحكامه أمر إنسانى فى المقابل. ومع هذا، كما يقول بريخت «فى زمن التعاسة، تصبح النزعة الإنسانية والطيبة خطرين حقيقيين». غروشا، «حيوان طيب» فهى تستولى على الطفل بطريقة غير شرعية. وكل أفعالها متناقضة وانتحارية. وهى تصبح شخصية منتجة. فهى تنتج أمومتها الخاصة، أما التجربة الأخيرة التى تجرى فى قاعة المحكمة، فإنها على تناقض تام مع الأخلاقية التقليدية. فحين يسأل إزدراك غروشا عن السبب

الذى يجعلها، رغم أنها تحب الطفل، ترفض تركه يعود إلى الدارة الملكية، حيث سيكون بوسعه الحصول على كل مايرغب به، من خدم وحرس، تظل صامتة، غير أن المغنى يجيب عنها قائلا:

«لو قدر له أن يسير بأحذية ذهبية/ سيراوح الفقراء فى مكانهم/ وسيبتليهم بالشر أيضًا/ وربما سيضحك عليهم».

إنها تريد للطفل أن يصبح كائنًا بشريًا. وما إن يعلن الحكم، حتى يلخص المغنى مغزاه على الشكل التالى:

«إن كل شىء يخص ذاك الذى يجعله أفضل:

«الطفل يخص القلوب الودودة لأنها ستنشئه بشكل أفضل.

«والعربة تخص السائق الجيد لكى لاتنقلب خلال الطريق.

«والوادى يخص ذاك الذى يقلب تربته لكى تبزغ أفضل الثمار من الأرض».

ولسوف يسامحنا القارئ بالتأكيد إن نحن توقفنا لحظة عند مشهد استثنائى موقعه فى بداية المسرحية، مشهد خطبة سيمون شاشافا لغروشا، وهو مشهد بالغ الطرافة بسبب الطريقة غير المباشرة التى يتصرف بها الجندى الشاب، وبسبب حنان يضمر فيه هو فى الوقت نفسه بالغ الدهاء وبالغ السذاجة. لقد تلقى سيمون أمرًا بمرافقة امرأة الحاكم، أما غروشا فعليها أن تبقى فى المكان:

«سيمون: هل لى أن أسمح لنفسى بسؤال الآنسة عما إذا كان لها بعد أقارب؟

«غروشا: لا. هناك أخى فقط.

«سيمون: وبما أن الوقت يكاد يدركنا، سيكون سؤالى: هل الآنسة مصونة كالسمكة فى النهر؟

«غروشا: ربما شكة بين وقت وآخر فى الكتف اليمين، لكن عدا هذا، صلبة ومستعدة لأى عمل. حتى الآن لم يشك منى أحد.

«سيمون: السؤال رقم ٣ : هل الآنسة من اللواتى ينفد صبرهن بسرعة؟ هل تراها تلح على الحصول على الكرز فى الشتاء؟

«غروشا: نفاد الصبر؟ لا ولكن حين يذهب المرء إلى حرب لا طعم لها ولا سبب وتكف الأخبار عن الوصول، عند ذاك تصبح الأمور على غير مايرام.

«سيمون: سيحدث شىء من هذا القبيل. ولكى ننتهى إليك بالسؤال الرئيسى..

«غروشا: سيمون شاشافا، بما أنه يتوجب على الذهــاب إلى القاعــة الثالثة، وبما أننى على عجلة من أمرى. جوابى، أقوله لك فوراً، إنه أجل».

هذه المرة أيضًا نجد الأفعال البطولية الصغيرة التى يقوم بها البطل الصغير تبشر بعالم جديد. والمغنى يقول:

«بالعمى الكبار! إنهم يعتقدون أنفسهم خالدين.

«كبار فوق الظهور المحنية. واثقون من مركز قوتهم، يؤمنون برجالهم ذوى الثمن المدفوع. والذين قد سبق لهم أن مارسوا هذا العمل طويلا.

«لكن طويلا لا تعنى إلى الأبد.

«يا لتغير الأزمان! إنه أمل الشعوب!».

- ١٢ -

محاكمة برتولت بريخت

بما أن السخرية الديالكتيكية كانت فى آن معًا نقطة القوة لدى بريخت، وواحدة من الأمور التى تسره أكثر من أى شىء آخر، لاشك أن صاحبنا قد دهش بشكل خاص من جراء ماحدث له خلال العام ١٩٤٧. ففى التاسع عشر من أيلول من ذلك العام تلقى استدعاء للمثول أمام لجنة النشاطات المعادية لأميركا(*). فهذا الموقف، الذى يسجل فى تاريخ الديمقراطية الأميركية صفحة من أكثر صفحات ذلك التاريخ سوادًا، لو لم يكن جديًا ولو لم يسفر عن نتائج مأساوية أضرت بعدد كبير من الأشخاص، لكان من شأنه أن يبدو لبريخت موضوعًا محتملاً لإحدى مسرحياته.

ففى تموز ١٩٤٧ قدمت مسرحية «حياة غاليلى» وهى المأساة التى تنتفض بكلام واضح ضد استسلام المثقف، وتلح على مسئوليات العالم إزاء الجماعة، قدمت فى لوس أنجلوس، حين قام تشارلز لوتون بدور غاليلى، وكانت الاستعدادات تجرى فى كانون الأول من ذلك العام نفسه لتقديمها فى مسرح نيويوركى. والآن ها هو بريخت يقاد إلى القضاء لكى يتحدث عن آرائه السياسية وهو واحد من أشهر الكتاب المسرحيين فى العالم، والذى كان قد طرد من وطنه بسبب نشاطاته وأعماله المعادية للنازية.

(*) راجع شهادة بريخت أمام لجنة النشاطات المعادية لأميركا فى كتاب «المكارثية والمثقفون» دار ابن خلدون - بيروت - الناشر.

غير أن «سيناريو» المأساة لايقف عند هذا التناقض. فإذا كان بريخت قد وهب موهبة النظرة المزدوجة، فإنه من دون شك كان من شأنه أن يعجب بسمة أخرى من سمات ذلك الوضع الكابوسى. وذلك لأن رئيس اللجنة كان مندوب نيو جرزى، ج. بارتل توماس، الذى، وبعد زمن من عودة بريخت إلى برلين، أدين وحكم عليه بالسجن بسبب اشتراكه فى مؤامرة مالية ضد حكومته. ولقد عفا عنه الرئيس ترومان فيما بعد.

ترى هل كان بوسع معلم التغريب أن يعثر على مثال صارخ أكثر من هذا المثال، للتعبير عما كان يريد قوله ومنذ زمن طويل؟

لقد استمرت تلك السلسلة من التحقيقات منذ سنوات الثلاثين، أى منذ السنوات التى عاشت الأزمة الاقتصادية وسياسة الصفقة الجديدة (نيوديل). وكان مفتتحها هاملتون فش. أما اللجنة التى مثل بريخت أمامها فقد تأسست فى العام ١٩٣٨، وكان يرأسها فى الأصل نائب تكساس مارتن دير. ولقد تلتها لجان أخرى، كبيرة أو صغيرة، مثل اللجنة الفرعية للأمن الداخلى التابعة لمجلس الشيوخ، وغيرها من اللجان التى تشكلت فى مختلف الولايات، ولاسيما لجنة راب - كودرت فى نيويورك. وتلك اللجان التى نسبت بعض الشيء خلال التحالف الكبير الذى ساد خلال الحرب الباردة والستار الحديدى، لكى تصل إلى ذروتها أيام مطاردة السحرة التى قادها السيناتور جوزيف ج. مكارثى فى بداية الخمسينيات.

كان الهدف المباشر من تحقيقات عام ١٩٤٧ كشف أعمال «التخريب» فى هوليوود. وكانت اللجنة تضم، عدا النائب ج. بارتل توماس، كلا من جون ماكدويل من بنسلفانيا، وريتشاد ب. فيل من الينوى. وريتشارد م. نيكسون من كاليفورنيا (الرئيس نيكسون.. فيما بعد).

يومها جرى استدعاء عدد من أشهر الناس فى «مستوطنة السينما» وأكثرهم موهبة، وطرحت عليهم الأسئلة وعرضوا لدعاية لم يكن من شأنها إلا أن يكون لها أسوأ الآثار على عملهم إن هم رفضوا التعاون. يومها رفض عشرة من بينهم،

وكانوا أول من لجأ إلى المادة الأولى فى الدستور، رفضوا الإجابة، فاتهموا بالإساءة إلى السلطة القضائية ورمى بهم فى السجن.

ومن بين أولئك الذين التقطوا فى الشبكة كان هناك برتولت بريخت، الذى مثل أمام اللجنة فى الثلاثين من تشرين الأول. ورافع عنه كل من روبرت و. كينى وبارتلى س. كروم.

ويبدو أن أصدقاء بريخت ومعارفه كان قد جرى التحقيق معهم بصورة خاصة، قبل التحقيق معه حول الأشخاص الذين كان يعاشرهم وحول نشاطاته وآرائه. وهاكم مايرويه فريتس كورتز:

«كان على دوروثى تومبسون أيضًا أن تبرر بدورها السبب الذى جعلها تساعد بريخت على الوصول إلى أميركا. وكل أولئك من بيننا الذين كانوا قد مولوا هرب بريخت من فنلندا أخضعوا للتحقيق. أما أنا فلقد كان فى استطاعتى أن أصرح، وأنا مرتاح الضمير، بأن بريخت لم يكن عميلا سياسيًا، بل شاعرًا ثوريًا. وكان مكتب التحقيقات الفيدرالى، أى البوليس السياسى، قد ضم إلى ملفات بريخت عددًا من قصائده. ولقد أطلعونى على تلك القصائد. فقلت لهم حسنًا، فليس من عادة الجواسيس أن يعبروا عن آرائهم السياسية فى قصائد، بل هم على العكس من هذا، يعمدون إلى إخفائها. ولما ألحوا على لكى أصف مناقشاتنا السياسية، حكيت لهم عن نقاش جرى بيننا، بريخت وأنا، قبل فترة قصيرة. آنذاك كنت أشتغل على فيلم عن حياة غاريبالدى. وكانت قراءتى حول ذلك الموضوع قد فتحت عينى على الوضع المتخلف لإيطاليا. فعلمت مثلا أن ثمة فى المرافئ الإيطالية، مواخير يرتادها عدد كبير من البحارة، بحيث إنه إذا لم يكن من عادة أية عاهرة أن تستقبل مائة زبون فى النهار الواحد، فقد كان عليها أن تستقبل مثل هذا العدد. عبرت لبريخت عن رعبى إزاء هذا الأمر، فقال لى: مائة مرة تبدو لكم عملا غير إنسانى يا أيها الليبراليون إذن فما المطلوب، ثمانون مرة؟ وأنا فى الواقع لم يكن قد سبق لى أن سمعت على لسان بريخت تصريحًا أكثر راديكالية من ذلك التصريح. أما الموظف الأميركى فقد ابتسم».

لقد كان لجلسات التحقيق الذى أجراه مع بريخت، روبرت ستربلنغ، محقق اللجنة سمات بالغـة البـذاءة، من شأنهـا أن تذكرنا بمشاهد المحاكمـة فى «رجـل برجل» أو «ماها غونى». كان بريخت عاجزًا عن فهم الإنجليزية بشكل جيد، كما كان يتكلمها بشكل سيئ. ومن المؤكد أن أعضاء اللجنة لم يكونوا يعرفون الألمانية. لذا كان على المحقق الرسمى أن يتدخل مرارًا وتكرارًا. وبريخت الذى كان، طوال حياته، لا يحب شيئًا كحبه لمجادلة ديالكتيكية جيدة، استشعر دون شك لذة كبيرة فى تلك المجابهة، على الرغم من أنه من الصعب علينا أن نحدد ما إذا كانت الإبهامات التى تمتلئ بها خطاباته تعود إلى معرفته السيئة باللغة الإنجليزية أو إلى فسقه المقصود. خلال الجلسة منـع من قـراءة تصـريح يعبـق بالكرامـة وقد عهد فيه إلى عرض تاريخه وآرائه. وبما أنه أكد أنه ليس عضواً فى الحزب الشيوعى، جرى التهجم عليه بحذر، بل وبشىء من الرعونة (هل تراها كانت رعونة مقصودة). لم يكن بريخت قد مارس أى نشاط سياسى فوق الأرض الأميركية، ولم يكتب أى سيناريو لفيلم مهم، ولم يتورط فى أى عمليـات تخريبيـة، إلخ. ثم إن اللجنة كانت تهتم بالحصـول على فريسة أكبر منه، ولما لم تتمكن من إلحـاق الهزيمـة بـه، حاولت إركاعه بحرمانه من وسائل العيش. وهذا - يبرهن عى أى حـال على أن اللجنـة كانت تفهـم القول المأثـور الشـهير، القابـل للنقـاش، الذى قاله بريخت، دون أن تعرفه على أى حال «الطعام يأتى أولا، ومن بعده الأخلاق».

لم تكن اللجنة مهتمة بنشاطات بريخت ضد هتلر والنازية، ولا برأيه حول دور الكاتب. ولقد حاولت إجباره على الكلام حول بعض الأعمال التى نشرت فى الولايات المتحدة بترجمة إنجليزية. والحوار مع ترتياكوف بما فيه من تعليقات حول آراء بريخت السياسية كما تكشف عنها مسرحياته، كان قد ظهر بالإنجليزية فى مجلة «الأدب العالمى» فى العام ١٩٣٧ ولقد صرح بريخت بأنه لايحتفظ بأى ذكرى عن ذلك الحوار. وحين وصل الحديث إلى مسرحيته «القرار»، صارت أقواله أكثر وأكثر ارتباكًا وعسيرة على الفهم. ولقـد احتاج الأمر إلى الكثير من الوقت لتفسير مفهوم Eimrstondnis

أى «موافقة» المحرض الشيوعى على تصفيته على يد رفاقه. ولقد كان الحوار حول هذا الموضوع مبهمًا للغاية:

«الرئيس: أستنتج من ملاحظاتك ومن إجاباتك أنه قد قتل ولم يجر اغتياله؟

«بريخت: إنه هو الذى رغب فى الموت.

«الرئيس: إذن فالآخرون قتلوه.

«بريخت: لا.. هم لم يقتلوه.. لم يقتلوه فى هذه المسرحية. إنه هو الذى قتل نفسه. هم ساندوه، لكنهم بالتأكيد قالوا له من الأفضل له أن يختفى، أفضل له وأفضل لهم وأفضل للقضية التى يؤمن بها هو أيضًا».

وهنا تحول السيد ستربلنغ للحديث عن زيارات بريخت لموسكو وعن حواره تريتياكوف، الذى جاء بتفسير مختلف لمسرحية «القرار». وسأل ستربلنغ بريخت بالتالى عما إذا كان هناك عدد كبير من كتاباته يستند إلى فكر ماركس ولينين:

«بريخت: لا، لا أعتقد أن الأمر هو هكذا بالتمام، لكننى بالتأكيد درست (الماركسية) بصفتى مؤلفًا لمسرحيات درامية. لقد كان من واجبى بالطبع أن أدرس أفكار ماركس حول التاريخ. وأنا لا أعتقد أنه يمكن لأحد فى زمننا هذا أن يكتب مسرحيات ذكية دون أن يمهد لذلك بدراسات من هذا النوع. ثم إن التاريخ، كما يكتب اليوم، يخضع فى أعماقه لأفكار ماركس حول التاريخ».

هل كان قد اقترح على بريخت أن ينضم إلى الحزب الشيوعى؟ أجل، أجاب، إن عددًا من قراء قصائده، وبعض متفرجى مسرحياته اقترحوا عليه هذا الأمر، لكنه أدرك أن هذا الأمر ليس من شأنه. وبهذا بات واضحًا أن بريخت ليس هو الرجل الذى تبحث اللجنة عنه. وهكذا بعد أن جرى الاستماع لواحدة أو اثنتين من قصائده مترجمة إلى لغة إنجليزية، وقال عنها بريخت، محقًا، بأنها مختلفة جدًا عن الأصل، أعلن الرئيس براءته مسمعًا إياه بعض كلمات الثناء.

كان بريخت يحمل فوق كتفيه تجربة لجوء طويلة، وهو حين بدأ يشعر بأن الجو صار مثقلا فى الولايات المتحدة، قرر ألا يبقى فيها لزمن طويل. وهو حتى دون أن ينتظر تقديم العرض الأول لمسرحية (غاليلى) فى نيويورك، طرح أميركا جانبًا واستأنف طريقه باتجاه مأوى مؤقت ومتغير. أما واقع أن ذلك المأوى كان مقسومًا شطرين، فأمر لم يسهل له الأمور كثيراً. ثم بما أن السلطات الأميركية كانت قد منعته من دخول منطقة ألمانيا الغربية، حط صاحبنا رحاله أول الأمر فى سويسرا، التى كانت مركز رصد ملائم. وهكذا بعد ١٤ عامًا من الغياب، حط بريخت رحاله مرة أخرى فى محيط وطنه الأم.

لو كان بريخت قد وضع محصلة لتجاربه وأشغاله خلال سنوات المنفى، كيف ستكون صورة النتيجة؟ على صعيد الإبداع، وضع بريخت سلسلة من الأعمال التى تعتبر بالتأكيد من بين أفضل أعماله «الأم كوراج»، «بونتيلا»، «غاليلى»، «دائرة الطبشور القوقازى». وعلى الصعيد النظرى وصل بريخت إلى استجلاء لآرائه المسرحية. وهو استجلاء وصل إلى ذروته فى «الأورغانون الصغير». وعلى الصعيد الشخصى حقق تفهمًا أكثر تعمقًا لذاته وللعالم الذى يحيط به، مما أسفر لديه عن بزوغ ما أطلق عليه بنفسه اسم نزعته «الإنسانوية الماركسية». وأخيراً تيقن بريخت من أنه لم يكن مخطئًا أبدًا فى فعل إيمانه السياسى والاجتماعى، وأن التاريخ قد عمق من الإيمان الذى كان يحمله بـ «الشعب» وذلك عبر الهزيمة التى أحاقت بهتلر والنازية. وبريخت الواقعى دائمًا، لم يكن يخفى عن نفسه أبدًا المشكلات التى كانت ستنطرح عليه وعلى مواطنيه الألمان وعلى العالم بصورة عامة. وبما أنه، كما قال بنفسه، كان قد بقى رغم مشاق الجبال الصخرية، صار عليه الآن أن يجابه تلك المشاق التى تنتظره فى السهول، وهى مشاق أكثر جدية أيضاً.

أما بالنسبة إلى تأثيره على أميركا والشعب الأميركى، فليس بوسعنا أن نقول بأنه كان تأثيراً كبيراً أو عميقًا. صحيح أن شهرته كانت قد كبرت لكن تلك الشهرة لم تصل إلى أحجام كافية، إذا أخذنا فى اعتبارنا أهميته ومواهبه. ترى هل فهم هناك

بشكل أفضل؟ أبداً. فمسرحياته لم يعرفها إلا عدد قليل من الناس، وبفضل جهود مجموعات مسرحية جامعية وبفضل الجهود التى بذلها إريك بنتلى. أما قصائده فقد ترجمت بشكل خاص على يد هـ- ر. هايز. أما أغنياته - ولاسيما تلك الأكثر راديكالية والأكثر ثورية التى لحنها هانس إيسلر - فكانت بالتأكيد الأكثر شعبية بين أعماله جميعاً. وفى مجال السينما لم تكتمل سوى واحدة فقط من محاولاته. غير أن ما خيب أمله أكثر من أى شىء آخر، فهو الاستقبال الذى قابل به النقاد مسرحية غاليلى.

كان بريخت ولوتون قد اشتغلا على هذه المسرحية خلال مايقرب من عامين. وكان عرضها الأول فى مسرح «كورونت» فى هوليوود يوم الثلاثين من تموز ١٩٤٧. ولقد كان من حق المؤلف أن يأمل، كما فعل إريك بنتلى، بأن الناس سيفهمون جوهر مسرحيته الحقيقى، على ضوء انفجار هيروشيما النووى. لكن العمل الرائع الذى قام به تشارلز لوتون، لم يجابه إلا بلامبالاة تكاد تكون شاملة، فمجلة «فاريتى» وجدت النص مملا. وغلادوين هيل، أوجز آراء الناس، فى صحيفة «نيويورك تايمز» التى تصدر فى كاليفورنيا، على النحو التالى «لم يكن لهذا العرض الأثر الذى كان بالإمكان توقعه، بالنظر إلى موضوعه. فالحال أن المسرحية لم تحمل أية لحظات كبيرة، بل وحتى المقاطع المؤثرة فيها كانت نادرة.. وبالكاد كنا نطلق زفرة تعاطف حين كان غاليلى، فى صرامته العلمية، يجابه بالرفض غراميات ابنته. أما تنكره لآرائه فقد وصلنا معلبًا كما لو كان مربوطًا بخيط». ثم إن لوتون، مثله فى هذا مثل الممثلين الآخرين «كان يبالغ لكى يؤدى دوره تحت مستوى ماهو مطلوب منه». وأخيراً هناك المسألة الأكثر أهمية «فبوسعنا أن نتساءل عما إذا كانت تقنية المقاطع هى الأسلوب الأكثر ملاءمة لموضوعة هى قضية عواطف أكثر منها قضية أفكار. فالحقيقة أن اندفاع الصراع الإنسانى وتراجعه من الصعب جداً تقديمهما ضمن منظور متقلص على هذه الشاكلة».

أمـا ضـروب المديح التى كـيلت لعـدد من المـمثلين الآخـرين فـإنهـا لا تكفـى أبداً للتـعـويض عن مـثل هذا النقـد السلبـى، فى المسـرحيـة لعب هوغـوهاس دور الكاردينال باربيرينى، وفرانس هفلن دور فرجينيا، وكـان بريخت قد سـاهـم فى الإخراج الذى تولاه جوزيف لوزى.

وحين قـــدمت «غـاليلى» فى نيويورك فى مســـرح «مـاكسن إليوت» يوم السـابع من كانون الأول من العـام نفسه، كان بريخت قد وصل إلى أوروبا بالفعل. وفى نيويورك أيضـــاً لم يعامله النقـــاد بما يثلج فـــؤاده. إذ إن جميع المقالات النقدية التى كتبت عن المسرحية كانت كلها ضده تقريباً. وحتى بروكس إتكنسـون، الذى كانت مسـرحية أرثر ميللر «كلهم أبنائى»، قد أثارت حماسه، وجد أن بناء غاليلى منفلت إلى حد ما ومتقطع، كما وجد الأداء حافلا بالادعاء، ولاسيما لدى لوتون، الذى حول دوره إلى مجرد ترميز، أما الإخـــراج فكان «رائعـــاً فى نوايــاه لكن سطحياً ومتفككاً فى قماشته، تماماً كما لو أن كل النـاس كانوا يخجلون من التحـدث بجدية عن أمـور جدية.. ورغم أن غـاليلى إنجاز جيد للوتون، فإنها لا علاقة لها بغاليلى»(١).

ونحن لو أقـررنا بأن العـرض كـان يسـتحق بعض النقد (وجوزيـف لوزى على أى حال كان يجده أفضل من العرض الذى قدم فى كاليفورنيا)، فإن مـامن شىء فى مقالة إتكنسـون، يوحى للقارئ بأن ثمة فى الأمر كتابة جديدة بشكل راديكالى، أو بأن الأفكار المعروضة على الخشبة مهمة وعميقة.

على أى حـال، من الواضـح أن لدينا هنا ناقـداً مـغرضـــاً لم يفـتـه أن يجـعل لحظة تاريخية تفلت من بين يديه.

---

(١) بروكس إتكنسـون، فى «النيـويورك تايمـز» ٨ كـانون الاول ١٩٤٧. ونذكـر هنا أن كـتـاب كـورت سـنغـر «الرسـمى» عن لوتون بعنوان «لوتون سـتـورى»، وفى الصـفـحـتـين ٢٤٩- ٢٥٠، يعـمد إلى تشـويه صـورة العلاقات بين بريخت ولوتون، بشكل لايصدق، ولنذكر أيضـاً أن لوتون الذى ارتعب إزاء «مطاردة السحرة»، كان قد قطع كل اتصال له ببريخت.

القسم الثالث

العودة

- ١ -

بحثًا عن الوطن

على الرغم من أنه حين كان فى سويسرا لم يكن فى وطنه، فإن بريخت كان على أى حـال قـد اقترب من وطنـه، فى سويسرا أقام فى شاليه متواضع فى هرليبرغ، فوق بحيرة زيوريخ، وكعادته انصرف من فوره إلى العمل. وهو بعد أن انتظر السماح له بالدخول إلى المنطقة الغربية، أو الحصول على جواز سفر (يخوله السفر إلى أى مكان) هاهو ينتظر الآن لمعرفة ما إذا كان فى وسعه أن يستقر، وأن يعيد بناء حياته وأن يؤسس فرقة مسرحية. كان كما هو حاله دائمًا سعيدًا بين أصدقائه، ولقد كان فى وسعه أن يسلم فى ال «شاو شبيلهاوس» فى زيوريخ، على عدد كبير من الفنانين الألمان الذين كانوا قد لعبوا مسرحياته خلال أيام الهتلرية السوداء. ففى زيوريخ كانت قد قدمت مسرحيات «الأم كوراج»، «غاليلى»، «إنسان ستشوان الطيب»، أما صديقه القديم كاسبار نيهير، فقد ظهر كما لو من بين الضباب حيويًا كما هو شأنه دائمًا، ونشيطًا، وراغبًا فى العمل مع بريخت، ولقد عقد هذا الأخير صداقات جديدة مع كاتبين مسرحيين سويسريين شابين هما ماكس فريش وفردريك دورنمات، وممثلة ممتازة هى تيريز غيسه، التى كانت قد مثلت فى «الأم كوراج».

لقد ترك لنا ماكس فريش وصفًا لاينسى لبريخت ولهيلينا فايغل فى تلك المرحلة. والواقع أن فريش المؤلف والمهندس الموهوب، قد تأثر تأثرًا عميقًا بتواضع بريخت، وبذلك المزيج الذى لديه بين الحياء والفضول، وبذلك الرجل الذى كان يمضى جل وقته فى طـرح الأسئلة ويعبـد التنـاقض، والذى وجـده فـريش فى الوقت نفسـه

«ســاحراً لأن الحيــاة لديــه تتأسس على التأمــل وعلى الفكــر». كان بريخت يحب التحدث عن الهندسة وعن السياسة وعن المسرح بالتـأكيد. وكذلك كان يحب القراءة بصوت عال.

«إننى آت إلى المدن فى زمن الفوضى، فى الزمن الذى يهيمن فيه الجوع».

«كان يقرأ - كما كان فريش يراه - بحياء تقريبـاً ، لكن دون جفاف.. لم يكن هناك أى فارق بين بريخت القديم وبريخت الجديد. صوته عذب، إنه صوت كل الأيام.. وكان يتصرف كما لو أنه كان يقرأ رسالة حافلة بالأنباء».

فإذا مادخل الغرفة زائرٌ غير متوقع، يستمر بريخت فى قراءته دون أى ارتباك. أما أثر قراءته فكان عميقًا، لكنه لم يكن دينيًا بأى معنى من المعانى لأن العالم الحقيقى، كما يضيف فريش موجود هنا فى داخل القصيدة أيضاً.

ويتحدث بريخت وفريش عن المسرح، فبريخت كان منكبًا على إنجاز «الأورغانون الصغير»، الذى هو آخر ماتوصل إليه من تحديد لنظريته الدرامية. وبدأ فريش مدهوشاً ومتأثراً. ويتساءل عما إذا لم يكن بالإمكان تطبيق مبدأ التغريب على الرواية كذلك. وتؤكد لنا أعماله اللاحقة على درجة تأثره بلقائه مع بريخت.

ويقول فريش «ثم كانت تأتى ساعة العودة» :

«فيأخــذ بريخت قبعتــه وآنيــة الحليب التى ينبغى وضعها عند عتبة الباب.. وحين لم تكن معى دراجتى، يرافقنى إلى المحطة ثم يترك الرصيف بخطوات سريعة وخفيفة وقصيرة، وهو بالكاد يؤرجح ذراعيه ورأسه منحنٍ قليلا على كتفه، أما قبعته الغارقة على جبهته وكأنها تبقى إخفاء وجهه، فكانت تعطيه ملمح المتآمر أو الرجل الخجول، فى مثل تلك اللحظات كان من يراه يخيل له أن أمامه عاملا، أو عامل سكة حــديد، ومع هذا كان يبـدو أكثر وسامة وأكثر أناقة من أن يكون عاملا، وأكثر تيقظاً من أن يكون شديد المراقبة لما حوله، إنه لاجئ اضطر للتخلى عن عدد كبير من المأوى، وكان أكثر حيــاء من أن يكون رجــل مجتمــع، وأكثر تبصراً من أن يكف عن قلقه،

كان إنسانًا مقتلعًا من وطنه.. يعبر زماننا، رجل اسمه بريخت، رجل حالم وشاعر لايعرف المداهنة»[1].

الآن لم يكن بريخت يحمل أية جنسية على الإطلاق، ولم يكن يملك أية أوراق ثبوتية، لكنه كان موجوداً فى بلد يتحدث الألمانية، فى بلد فيه مسارح وممثلون جيدون، فى بلد كان يكن له احتراماً كبيراً، وكان «الشوشبيلهاوس» فى زيوريخ يستعد لإعادة تقديم «الأم كوراج»، وفى الخامس من حزيران ١٩٤٨، وبإدارة كورث هرشفيلد وبريخت، قدم العرض الأول لمسرحية «بونتيلا».

لكن حدثًا بالغ الأهمية حدث فى شباط من ذلك العام؛ فالمسرح البلدى فى كوار، عاصمة كريزون كان قد دعا بريخت ليقتبس للمسرح مسرحية سوفوكل «أنطيغون» من ترجمة فردريك هولدرلن، وكان على هيلينا فايغل أن تلعب الدور الرئيسى أما الديكورات فقد أسندت إلى كاسبار نيهير. كان عرضًا رائعًا على جميع الأصعدة ونال الاستقبال الذى يستحقه، وكانت تلك أول مسرحية (لكى لانقول أول موضوع) يونانية يقتبسها بريخت، فهذا الأخير كان يشعر بنفسه أقرب إلى روما منه إلى اليونان، غير أن الموضوع جذبه، فقد كان موضوعًا سياسيًا ويعالج مسألة مقاومة الطغيان، وكان بريخت مشغول الفكر كثيراً بمستقبل المسرح، وكان يسعى بشكل خاص لإعادة توطيد الخزان (الريبرتوار) الدرامى وإعادة إحيائه الذى كان النازيون قد شوهوه ونكلوا به، وذلك لكى يجعله يخدم الأزمان الجديدة، وتلك كانت بشكل خاص حالة «أنطيغون» هولدران التى كانت قد استخدمت، ولاسيما فى الإخراج الذى قدمت به فى فيينا من أجل تمجيد النظرية النازية عبر وضع «الحساسية الأنثوية» (أنطيغون) بالتعارض مع «العقلانية الذكورية» (كريون) وعبر التشديد على العناصر الغيبية فى النص.

---

(١) ماكس فريش «المذكرات».

تبــدأ المســرحيـــة التى وضعـها بريخت بفصل تمهيدى تجرى أحداثه فى برلين فى شهر نيسان ١٩٤٥ والحرب تقترب من نهايتها. ثمة شقيقتان تخرجان عند الفجر من ملجأ بنى لاتقاء قصف الطائرات لتعودا إلى بيتهما، فتجدان أمام باب البيت شقيقهما مشنوقًا، وكان قد فر من فرقته المتراجعة، ربما كان لايزال على قيد الحياة، فهل تجــرؤ إحــدى الشقيقتين على قطع الحبل أمام جندى القوات الخاصة الموجود فى المكان؟

عند ذلك تبدأ المسرحية، وهى مبدئيًا اقتباس مسرحى للترجمة التى صاغها هولدرلن قبل أكثر من مائة عام، وكان ينظر إليها على أنها واحدة من تلك الترجمات الكلاسيكية الكبرى التى تمكنت من الحفاظ على عظمة الأصل وجلاله، غير أن تفحصاً يقظًا لنصى بريخت وهولدران يكشف لنا عن الفوارق ويرينا على الفور أن المسرحية التى أمامنا لاتنتمى لا إلى سوفوكل ولا إلى الشاعر الألمانى، حتى ولو كانت تحتوى على عناصر مقتبسة من الاثنين معًا، وذلك لأن المهم فى هذه المسرحية، كما يورد بريخت فى إحدى ملاحظاته، ليس تقديم المقاومة (وفى هذه الحالة المقاومة الداخلية للنازية)، بل دراسة الطغيان الذى يتهاوى، بعد الحرب العالمية الأولى كان فالتر هاسنكليفر قد كتب مسرحية قوية عن «أنطيغون»، تكون فيها البطلة تجسيداً للسلام. كذلك عمد بريخت إلى جعل المسرحية حاملا يسمح له بالتعبير عن مشاعره إزاء الحرب، غير أن مركز الاهتمام هنا ليس أنطيغون بل كريون. والمسرحية تبدأ بشكوى أنطيغون الرائعة والتقليدية المتعلقة باللعنة التى حلت على أسرتها، غير أن بريخت استبدل مجازية هولدرلن السلفية (وإنما ذات الجلال والروعة) بأسفار أكثر إيجازاً لكنها لاتقل عن أشعار هولدرلن نبلا.

فحين يكتب هولدرلن:

«أختى، يا أختى العزيزة، أيسمين!

«هل تعرفين تعاسة واحدة لم يعمد زيوس، رب الأرض،

«إلى تكبيلنا بها فى مجرى حياتنا.

«منذ اليوم الذى خطفنا فيه أوديب».

يترجمها بريخت على الشكل التالى:

«أيسمين، أيتها الفرع التوأم المتحدر من سلالة أوديب.

«قولى لى، هل هناك فوضى لم يلق رب الأرض ربقتها علينا؟».

ومن الواضح أن أبيات بريخت موجزة، وأقل ثقلا وأكثر سهولة على الفهم بالنسبة إلى المستمعين من أشعار هولدرلن، بيد أننا نلمس منذ البداية تغييراً جذريًا بالنسبة إلى العمل الأصلى، فسكريون لايدافع هنا عن طيبة ضد هجمات الأرجيين الذين يقودهم بولينيسوس، أحد ابنى أوديب، بل هو يهاجم أرغوس، بغية نهب مناجم الحديد فيها. وأيتيوكل وبولينيسيوس شقيقا أنطيغون، ليسا هنا، كما فى الأصل، فى معسكرين متعارضين، بل هما يحاربان معًا فى جيش كريون، أما بولينيسيوس فإذ يثيره موت أيتيوكل، يترك ذلك الجيش، فيقتله كريون ويمنع دفنه تبعًا للطقوس، بذريعة أنه قد اقترف جريمة الجبن. بعد هذا نعود إلى الأحداث التقليدية: فأنطيغون تحاول أن تهيل التراب على جثمان أخيها فتفاجأ بالحرس المكلفين بحماية الجثمان.

هذه المسرحية ما كان لها أن تكون مسرحية بريختية لو كان العنصر الطبقى غائبًا عنها، وهذا العنصر يتم التعبير عنه بلسان الحارس الذى يأتى ليقول لكريون، قبل اكتشاف المذنب، بأن أوامره قد خرقت، وحين يتهمه الملك بأنه قد ارتشى يجيبه قائلا:

«إن ما أخشاه، هو أنى فى بحثى عن المذنب،

سأجد نفسى وحول رقبتى حبل .

«فبين الأيدى الرفيعة، غالبًا مايكون هناك،

«للناس الذين مثلى، حبل أكثر مما يكون فضة»

إن بريخت يعطى ل«نشيد إلى الإنسان» الذى وضعه سوفوكل، سمة رائعة غير أنه يضيف إليه إضافة مميزة، فسوفوكل، الذى يرى أن الإنسان يتمتع بقدرات لا تنتهى

«ومن بين عجــائب العالم، مامن أعجــوبــة هناك تفوقه». والذى يذكر المآثر العظيمة التى يستطيعها الإنسان، يتحدث كذلك عن عجزه إزاء الموت، واضطراره لاحترام شرائع الآلهة وقوانين المدينة. أما بريخت فإنه يطور القسمين الأخيرين:

«تمامًا كما أنه يرغم الثور يرغم أقرانه/ على إحناء رقبتهم، وأقرانه/ ينزعون له الأحشاء/ وحده ليس قادرًا على ملء معدته/ ومع هذا نراه يشيد الأسوار من حول بيته/ فالإنسان لاينظر بعين الاعتبار إلى ما يخصه كإنسان، ويصبح بالنسبة إلى ذاته وحشًا ضاريًا».

وأنطيغون لا تعود هنا مهتمة بتعسف كريون وقسوته، بل هى تتهمه بالإمبريالية وبالروح الحربيــة، وتتنبــأ له بأنــه سيصبح طاغية. إنها تموت، كما يموت هيمون، ابن كريون وخطيبها، لكن ليس قبل أن يتدفق الأرجيون تدفق السيل، ليبيدوا أهل طيبة، قاتلين فى طريقهم الابن الثانى للملك و«طيبة سقطت» يزمجر كريون الذى كان قد حاول ودون جدوى الحيلولة دون موت هيمون، والذى نراه الآن حاملا ثوبه المدمى.

لقد كانت مسـرحيــة «أنطيغون سوفوكل التى قدمت فى الكوار، لافتة النظر لأسباب عدة، فالإخراج هنا تولاه بريخت، كما أن هيلينا فايغل عادت لتلعب من جديد بعد أن ظلت غائبة عن الخشبة نحو عشرة أعوام، أما كاسبار نيهير فقد انضم إليهما ليصمم الديكورات.

والحق أن المسرحية كانت تجربة استثنائية بالنسبة إلى الجمهور؛ فهو لم يجد فيها أى شىء من تلك العناصر التى اعتــادت مواكبــة الكلاسيكيات الإغريقيــة الكبرى. فبدلا من الإكسسوارات المعتادة «هناك نصف دائرة مؤلفة من حواجز خشبية علقت عليها قصبات طليت باللون الأحمر، حيث مددت مقاعد طويلة بوسع الممثلين أن يجلسوا عليها فى انتظار دورهم، وفى الوسط تترك الحواجز الخشبية فراغًا وضعت فيه أجهزة الصوت التى تشغل تحت بصر الجمهور وسمعه، أما الممثلون الذين أنجزوا دورهم فيمكنهم استخدام هذا المخرج، أما حيز التمثيل فقد حدد بأربعة أعمدة علق فى قمة كل منها رأس حصان.. والممثلون يجلسون على الخشبة، قصد جعل الجمهور يشعر

بأنه مدعو إلى تقديم عمل يظل مهما عدل، أشبه بقصيدة قديمة، بدلا من أن يتخيل أنه اقتيد إلى مكان الأحداث.. ثياب الممثلين الرجال خيطت من الحرير أما ثياب النساء فمن أقمشة قطنية.. أما الإكسسوارات فقد عنى بها عناية خاصة، إذ أسند أمر صنعها لحرفيين ماهرين، وذلك لمجرد تقديم إكسسوارات جميلة للمتفرجين وللممثلين، وليس من أجل جعل الجمهور يحس أنه فى مواجهة إكسسوارات حقيقية».

إنه لمن الأمــور المميزة لبريخت ولهيلينا فايغل، كما لكسبار نيهير على أى حال، أن يكونوا قد وجهــوا كل عنايتهم لاستعراض يقــدم أمام جمهــور ريــفــى، ويعرض فى مسرح صغير يستخدم فى العادة بوصفه صالة سينما أيضًا، ويقوم بالأداء فيه ممثلون لا خبرة لديهم. فبريخت كان يحب هذا النــوع من البدائية. وكان يدير العمل وهو جالس على مقعده العزيز القابل للانطواء (والذى كان يستخدم عرشًا لكريون أيضًا) وكان يوجه الممثلين، بشىء من التوتر المتبادل بين وقت وآخر على أى حال، ويروى هانس كوريال، المدير الفنى للمسرح، بأن العرض كان يترك انطباعًا عميقًا على الكثير من المتفرجين فى الوقت الذى اتفق فيه مثقفو الكوار فى مجموعهم على إدانة مافى العمل من روح مضادة للتقاليد ومايطبعه من تقشف. ويضيف أن الصالة، على الرغم من أن عدد المرات التى قدم فيها العمل قليل كانت تظل نصف فارغة. وفى مقابل هذا كان المتفرجون من أبناء الجيل الجديد - طلاب من المدينة ومن جوارها - يقدرون إضافات بريخت حق قدرها.

على أى حال لنا أن نتساءل عما إذا كان بريخت قــد أنجــز هنــا غايتــه، التى كانت تقوم فى خلق مسرحية جديدة عبر تقطيع أوصال فاجعة سوفوكل، فالقوة الرهيبة والدافقة لكريون وهو يدفع، لدى سوفوكل، حتى التجديف، الشتائم التى يهيلها على جثة بولينيسيوس، لأنه عدوه، تبدو لدى بريخت نوعًا من الرذيلة، وذلك عبر تحويل الغلطة كلها إلى مجرد جبن. كما أن التفسير الاقتصادى لحرب الأرجيين والطيبين، لايبدو هنا أكثر إقناعًا مما كان فى الأصل، حيث تعود الحرب كلها إلى مجرد استعراض للقوة.

مع هذا العرض افتتح بريخت سلسلة من النماذج (برامج العرض المكتوبة والمصورة)، وهذه الأعمال تحتوى على صور كثيرة ومفصلة لروث بيرلاو (التى كان قد سبق لها أن حاولت مثل هذه التجربة فى الدانمارك مع بريخت)، ومرفقة بملاحظات تفسر كل مرحلة من مراحل العمل الممهد لتقديم مسرحية من المسرحيات، ولقد تبدت هذه النماذج ثمينة للغاية، ليس فقط لأنها كانت تلقى ضوءاً على أساليب بريخت الشخصية، بل لأنها كذلك كانت تقدم آراء عمل للفرق الدرامية الأخرى الراغبة فى تقديم أعماله.

غير أن شهرته ونشاطاته لم تحل بينه وبين التعرض للمتاعب التى سببتها له السلطات الحكومية السويسرية؛ فباختصار كان بريخت لايزال وعلى الدوام «إنساناً على حدة». لقد كان له أن يعتاد على الضغوطات البيروقراطية، وتلك الضغوطات لم تكن ملذة على أى حال. لذا صار عليه أن يفعل شيئاً ما.

كان المستقبل يبدو وضاء وذلك بفضل كاسبار نيهير الذى عرف بريخت بالموسيقى غونغريد فون أينم، المدير الموسيقى لمهرجان سالزبورغ. وكان فون أينم يرغب فى نفث دم جديد فى تلك المؤسسة. لذا رأى فى بريخت الإنسان الجديد القادر على أن ينتزع المهرجان من حالته البليدة التى تجعله يقف خارج الزمن، وبما أن بريخت كان مهتماً بالموضوع، جهد صاحبنا لكى يحصل له على الأوراق الضرورية، وهكذا أقام مؤلفنا وعائلته فى سالزبورغ حيث كانت تنتظر بريخت مشاريع طموحة، فلقد جرى التفكير بتقديم «الأم كوراج» و «أنطيغون» و «دائرة الطبشور القوقازى»، ثم ولمناسبة الذكرى المئوية لجوته النسخة الكاملة من «فاوست» وذلك فى سالزبورغ كما فى فيينا، لكن كل هذه المشاريع لم تنجز لسوء الحظ. كان فون أينم قد ضمن لنفسه تعاون محافظ سالزبورغ، الدكتور رهرل، وانتهى الأمر ببريخت إلى الحصول فى العام ١٩٥٠، وبعد إقامة عامين، على الجنسية النمساوية. وحين صار هناك لغط من حول القضية، حدثت فضيحة أفشلت مشروع سالزبورغ بشكل نهائى، وكان من النتائج المؤسفة لهذا الفشل، أن عملا أصليًا وضع خصيصًا برسم المهرجان، وكان له أن يؤثر على بريخت تأثيراً حيوياً

وهو عبــارة عن مسرحيــة عنــوانهــا «رقصة سالزبورغ الجنائزية»، لم ير النور أبداً رغم أن بريخت ظل يشتغل عليه حتى صيف ١٩٥١.

لقــد فسرت بأسباب مختلفــة الجهــود التى بذلهــا بريخت فى سبيل الإقامة فى النمســا، وثمــة نقــاد يزعمون لأنفسهم حق التسلل إلى وعى الآخرين الباطنى، عزوا تلك المحاولات إلى دوافع مبهمة. وحسبنا هنا أن نشير إلى رسالة كتبها بريخت لفون أينم فى نيسان ١٩٤٩ قال فيها:

«إننى أعرف شيئًا سيكون أكثر فائدة لى من السفه (على حساب مشروع سالزبورغ) إنه جواز ســفــر. فإذا كان هذا الأمر ممكنًا سيتوجب تفادى أى دعاية من حولى، وأفضل أسلوب للوصول إلى هذا سيكون التالى: هـ.ف. فايغل هى نمساوية بالولادة (ولدت فى فيينا). وأنا منذ العام ١٩٣٣ مقتلع من الوطن (أى بدون جنسية) وليس ثمة فى الوقت الحاضر حكومة ألمانية، فهل سيكون فى وسعها الحصول على جواز سفر نمساوى؟ وأنا بصفتى زوجها.. لايسعنى أن أذهب لأقيم فى جزء من ألمانيا، وأكــون ميتــاً بالنسبة إلى الجــزء الثــانــى.. فلقــد بــدأ السويســريــون يثيــرون فى وجهى المتاعب».

كان الحلفاء قد رفضوا السماح له بالدخول إلى القطاع الغربى، لقد صار هناك الآن بلدان ألمانيان، لكن أيًا منهما لايتمتع بحكومة مستقلة، ولاننسى هنا بأن جمهورية ألمانيا الديمقراطية لم تصبح دولة مستقلة إلا فى السابع من تشرين الأول ١٩٤٩

وبما أن «رقصة سالزبورغ الجنائزية»، قد ولدت فى سويسرا، وعلى الرغم من أن بريخت لم ينجز مسودتها إلا فى العام ١٩٥١، فمن الضرورى تحليلها منذ الآن.

كان على مسرحية بريخت هذه أن تكون المعادل الحديث لمسرحية إنجليزية أخلاقية شهيرة عنــوانها «كل رجل»، كان هوغو فون هوفمنشتال قد حدثها، وكانت فى المرحلة ما قبل الهتلرية «حصان المعركة» الذى من الضرورى وجوده بشكل دائم بين الأعمال التى تقــدم فى مهرجــان سالزبورغ. وكان ذلك النوع من البرامج يعانى فى آن معًا

من شيخوخة طبيعية، ومن عبء ثقيل ألقاه على كاهله أسلوب ماكس رينهاردت المسرحي، وكان فون أينم يأمل في تجديد شبابه. أما بريخت الذي كان يبحث عن أرض نشاط جديدة، فكان يرى فيه وسيلة لإنجاز طموح قديم.

من ناحية مزاجية، كان يشعر بنفسه قريبًا، إن لم يكن من المحتوى الديني لتلك المأساة القروسطية، فعلى الأقل من عناصرها الفولكلورية، وكان يأمل أن في مقدوره أن يسقط عليها موضوعة معاصرة، فأي شيء هناك أكثر جاذبية من فكرة «الرقصة الجنائزية» وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الباليه الجيد الذي تم تنفيذه من أجلها؟ أو لم يكن بالإمكان مراودة الأمل في أن مدينة سالزبورغ المحترمة والنمسا العريقة نفسها، لم تعودا الآن، وفي وهدة الحرب، تتنكران لفكرة التغيير!

كان على «رقصة سالزبورغ الجنائزية» أن تنقسم إلى قسمين: في الأول يعقد الإمبراطور مع الموت حلفًا ينص على تعهد هذا الأخير (الموت) بأن يهتم فقط بالبائسين والفقراء، تاركًا القادرين وشأنهم، وإنه لعقد غبي بالنظر إلى أن الإنسان لايستطيع الوثوق بالموت! وفي القسم الثاني يرينا المؤلف ردود فعل عائلة برجوازية أمام الطاعون، حيث نرى ربة البيت السيدة فروهفيرث تتصرف بطريقة بريختية نموذجية وهي تعجل من نهايتها حين تشترى خرفانًا رخيصة الثمن في محاولة منها للاستفادة من العدوى المستشرية، وبعد ذلك تشهد كرنفالا جنائزيًا وسط المدينة التي داهمها الطاعون.

إن المقاطع المهمة التي تمتلكها من هذا العمل تدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذه المسرحية كانت ستؤدى إلى ردود فعل قوية؛ فبريخت كان قد اعتاد الاشتغال على عناصر مشابهة، وهنا ثمة مادة تتيح كتابة مشاهد استثنائية، على سبيل المثال مشهد الخناقة بين الموت والنجارين المنهمكين في بناء جسر للإمبراطور (فالموت يريد إقناعهم بالاقتصاد في استخدام المواد وحين يرفضون يذهب غاضبًا لبناء أكواخ متزعزعة للفقراء، والمشهد الذي يشكو فيه الموت (الذي يرمز إلى الرأسمالية) أمام الإمبراطور لأنه قد عومل بشكل سيئ، ويعلمه محدثه بأنه هو أيضًا قد عومل بشكل سيئ، أو أيضًا مشاهد الحوارات الأكثر ألفة التي يتم تبادلها في منزل السيدة فروهفيرث،

وهى حوارات ذات رنة قروسطية لاشك فيها، لقد كان من شأن كل هذا أن يحيى مهرجان سالزبورغ من رقاده!

فى الوقت نفسه الذى كان يسعى فيه للحصول على مرفأ يرسى فيه مرساة مهنته، لم يكن بريخت ليدع شيئًا يلهيه عن عمله. فخلال منفاه فى إسكندنافيا، كانت معاونته مارغريت ستيفن، التى ماتت بعد ذلك، قد ترجمت مسرحية لكاتب نرويجى هو نوردال غريغ بعنوان «الهزيمة»، مسرحية حول كومونة باريس».

كان نوردال غريغ، كاتبا ومؤلفا مسرحيًا موهوبًا، ساهم فى حركة المقاومة ضد النازيين، وقتل خلال غارة جوية على برلين فى العام ١٩٤٣، وكانت مسرحيته حول كومونة باريس قد استوحيت من المصير المأساوى الذى آلت إليه الحرب الأهلية الإسبانية وانتصار فرانكو وحلفائه. وكان يبدو لفريغ أن ثمة توازيًا بين أحداث ١٩٣٦- ١٩٣٩، والأحداث المريرية التى أدت فى ١٨ آذار من العام ١٨٧١، إلى أيام أيار الدامية، وإلى نهاية الكومونة.

تقع أحداث المشهد الأول من مشاهد الهزيمة عند نهاية الحرب، وكان تيار قد قبل بالشروط المذلة التى فرضها عليه بسمارك، وشرع، بمساعدته، بسحق كومونة باريس البروليتارية والحرس الوطنى، اللذين كانا قد عارضا مبدأ الاستسلام والعودة إلى الهدنة. يومها رفض العمال الباريسيون تسليم أسلحتهم التى كانوا قد دفعوا ثمن غذائهم ثمنًا لها، وذلك لكى يوجهوها ضد البروسيين. يطلب تيار من بسمارك إطلاق سراح الـ ٤٠ ألف جندى الذين كان الألمان قد أسروهم، ثم يشن بقوى مضاعفة العدد، هجومه ضد باريس. أما الكومونة فإنها لاتستطيع شيئًا ضد جيش يفوقها عددًا وعدة. ويصف غريغ الشهرين الأخيرين الحافلين بالآمال المؤلمة وبالنضالات الممزقة، وذلك بعاطفة لاتخلو من القوة. فلدى جماعة الكومونة ثمة تساؤل حول استخدام الإرهاب، وثمة تساؤل حولماينبغى فعله بالخونة وبالمتعاونين مع العدو، وثمة خشية من أن تكون الطيبة فى نهاية الأمر خيانة، لكن جماعة الكومونة لايتوصلون أبدًا إلى حل انشقاقاتهم الداخلية، ولسوف يبدو عما قريب أن النهاية باتت وشيكة.

فكيف ياترى سيمكن لكلمات الكوموني دليكلوز النبيلة القائلة «الإنسان لن يستغل بعد الآن، سيكون من الآن وصاعداً إن تتحقق؟ وكيف والطيبة، ذلك السلاح القديم والبائد، أن تنتصر على بنادق تيار المتطورة؟

مسرحية غريغ هى مسرحية الأسئلة التى تظل بدون أجوبة؛ ففى المشهد الأخير نرى من تبقى من جماعة الكومونة – وبينهم أطفال – يقوزعون فى مقبرة ينتظرون فيها وصول القوات المضادة للثورة. ومعهم دليكلوز العجوز «دليكلوز: وهكذا تنتهى الكومونة إننى أتحمل، أكثر من أى واحد آخر، مسئولية الإرهاب والموت، هل تكرهوننى»؟

«بيار: ألا تفهم يادليكلوز؟ عندنا فى الشوارع لم يكن ثمة سوى العبودية والبؤس، وهم الغد، ثم، ومن جديد العبودية – وأخيراً كان الموت يأتى. يالها من لا جدوى وياله من بؤس! لكن اليوم يختلف الأمر، لقد صارت الحياة شيئاً عظيماً، ومن الخسارة تركها.

«دليكلوز: .. نعم إن أولئك الذين يأتون من هناك بوسعهم إبادة هذا الشعب بقنابلهم، لكنهم أبداً لن يكونوا قادرين على انتزاع قدرة هذه الأرض على الاخضرار مرة أخرى ذات يوم.

«لوسيان: لكن الآخرين، أولئك الذين سيأتون من بعدنا، ينبغى أن يكونوا مسلحين بشكل أفضل! فى المرة القادمة، علينا أن ننتصر! أن ننتصر! أن ننتصر!».

إثر هذا يأتى اعتراف دليكلوز المرير: لايمكن للطيبة أن تنتصر إلا بالقوة» إنه على الثائرين لنا، وعلى أطفالنا أن يكونوا ذوى قوة فوق إنسانية.. فالأجيال التى ستلينا ستعيش أزماناً مريعة. هل ستذبح؟ أجل. هل ستفقأ لها العيون؟ أجل. هل ستموت؟ أجل، فهى أجيال ستفضل الموت ألف مرة على فقدان إرادة التحول إلى أناس أحرار»، وهو ما ترد عليه الصغيرة غابريال بأنه إذا كان هذا هو القانون، فعلى الإنسان أن يتجاوزه.. عليه أن يتجاوزه بعدم إبداء أى عناد وتصلب إلا إزاء أمر واحد: الظلم. وبما أن القتلة يقتربون تطلب من الأطفال أن يستقبلوهم «بإيمانهم الذى لايقهر، وبمستقبلهم» وهما ينعكسان فى ابتسامتهم.

لم يعش غريغ زمنًا يكفيه لمشاهدة هزيمة هتلر، وكذلك كان حال مترجمة مسرحيته، مارغريت ستيفن فى العام ١٩٤٧ أصدرت دار نشر ألمانية شرقية، ترجمة ستيفين، وربما كانت تلك هى المناسبة التى جعلت بريخت يستشعر تجدد اهتمامه بكومونة باريس، ولقد عثر فى مكتبات زيوريخ العامة على الوثائق التاريخية التى كان بحاجة إليها، وكتب مسرحيته الخاصة بين ١٩٤٨- ١٩٤٩، ولقد بدت له مسرحيته. عن حق على أى حال وكأنها «عرض - مضاد» لمسرحية غريغ أكثر مما بدت اقتباسًا لها. ورغم أنه يستعير هنا المواقف والشخصيات نفسها، ورغم أن المناخ يسوده هنا الموت والهزيمة أيضًا، فلقد عمد بريخت إلى التخفيف من المشاهد الأكثر تأثيرًا فى المسرحية النرويجية، مشددًا فى المقابل على العناصر السياسية والاجتماعية، وكذلك عمد إلى التخفيف من الوصف الحى، والمريع بما فيه الكفاية، للأهوال التى تحملها الباريسيون خلال الحصار، فى الوقت الذى كانت تهيمن فيه المجاعة ويضطر العمال لبيع أدواتهم بغية الحصول على خبز لعائلاتهم، فيما يصطاد الصغار الفئران فى النهر ويبيعونها لمن يشتريها ليأكلها، كذلك نقل بريخت مركز الثقل فى المسرحية من مكان إلى آخر، فهو كان أقل اهتمامًا بوصف الأعمال الإرهابية الفوضوية - النقابية على الطريقة الباكونينية، التى كان يقوم بها ريغو، والفظائع التى كان يرتكبها المعسكران، منه بمحاولة توضيح الأخطاء المأساوية التى ارتكبها الكومونة.

لم يكن لدى بريخت مايكفى من الوقت لإجراء إعادة نظر أخيرة فى مسرحيته، كما أنه لم يرها تمثل على المسرح. وفى سبيل تقدير عظمة هذه المسرحية، لابد من مشاهدتها فى الإخراج الفريد الذى تقدمها به «البرلينر إنسمبل». ورغم أن شكل هذه المسرحية ظل ناقصًا فإنها لاتبتعد أبدًا عن التحليل الأيديولوجى الذى يقودها، وهو فن من الواضح أن بريخت صار معلمًا فيه، فالمرح هنا يتتالى مع الحنان، والسخرية مع الغضب. ولقد كان من شأن هذه المسرحية أن توصف بأنها «دراما شعبية جادة» لولا أن المشكلات التى تحركها لم تكن من تلك المشكلات التى تهز العالم. وكما يحدث فى أعمال بريخت الأخرى نلاحظ هنا أن أفواه الشعب نفسه (العمال والعاملات) هى التى تعبر عن الحكمة، أكثر مما تفعل أفواه قادة الشعب.

نحن الآن فى ٢٢ كانون الثانى ١٨٧١، أى ثمانية أيام قبل تسليم الحكومة الفرنسية باريس للعدو، وحتى الآن لايزال أعضاء الحرس الوطنى يقاتلون ويموتون فى سبيل فرنسا، على الرغم من أن المؤامرة التى تحاك ضدهم صارت واضحة للعيان. أما شعب باريس الفقير، الذى دفع من جيبه ثمن المدافع، فهاهو ينتفض إذ يعلم بأنه مطالب الآن بالاستسلام وبتسليم الأسلحـــة. هـؤلاء البائسون، هانحن نراهم هنا فى مونمارث، هناك الجد، وهو عامل بناء، والسيدة كابيه وابنها جان، وكوكو الساعاتى، وجانفياف المدرسة، ولانجفين، صهر السيدة كابيه، الذى سيصبح بالتالى مندوباً فى كومونة باريس. هؤلاء الناس هم الذين يتحملون وزر الحرب والمجاعة، وهم بشكل خاص الذين سيكون عليهم أن يدفعوا نفقات الصلح والتعويضات التى يطالب بها الألمان، وهم، أخيراً، صانعو الكومونة الذين ينتفضون ضد تيار وجماعته.

قد يدهش القارئ لدى سماعنا نتحدث عن الحنان بصدد مسرحية لبريخت ومع هذا فإن الحنان موجود فى «أيام الكومونة». أما فيما تبقى، فلنقل بالأحرى إننا لعاثرون على احترام للفرد يجسده بشكل خاص، الجد حين يقدم للسيدة كابيه دجاجة تركها خلال فراره أحد أثرياء الحرب من ذوى الكروش، أو حين، فى وقت لاحق، يهديها مدفعاً تم إنقاذه من المصادرة وستدافع عنه مع النسوة الأخريات، دون أى لجوء للقوة، ضد الانتهاكات التى يقوم بها الجيش النظامى. إن ثمة قسطاً كبيراً من المرح فى هذين المشهدين، وكذلك ثمة مرح فى الاحتفال الذى يقيمه الجد وسكان مونمارتر الآخرون احتفاء بولادة الكومونة ويشربون فيه نخب الحرية، فالواقع أن الجد وجان كابيه ينتهزان المناسبة ليقلدا محادثة وهمية تدور بين بسمارك وتيار. ومع هذا فإن القلق ماثل على الدوام بصورة ضمنية، فهو ماثل خلال المداولات التى تجريها الكومونة وقد تشكلت لتوها معلنة عن «إعلان الحقوق» الجديد، وفى الصراعات التى تندلع بين المندوبين، وبشكل خاص قلق الجد حين يتوسل إلى لانجفين، بحس سياسى يكاد يكون غريزياً وتنبؤياً أن يشن هجومه ضد فرساى قبل أن تتحرك جيوش تيار نحو باريس.

بكلمات بالغة الجمال والبساطة يعبر الجد، فى البداية عن سروره لولادة الكومونة فيقول:

«أيها الأصدقاء، إننا نعيش أول ليلة فى التاريخ لاتعرف فيها باريسنا أية جريمة قتل، وأية سرقة، وأية عملية نشل، ولا أى خرق للعادات الأخلاقية. لأول مرة تكون شوارعها آمنة بغير ما حاجة للشرطة. وذلك لأن المعرفيين واللصوص الآخرين، وجامعى الضرائب والصناعيين، والوزراء والغوانى والكاهن جميعهم هاجروا إلى فرساى، لقد صارت باريس مدينة يمكن سكناها.

أما لانجفين، فإنه يتساءل عما إذا لم تكن «الحرية الشاملة» وهمًا فى السياسة. ويقول وهو يرفع كأسه «إننى أشرب نخب الحرية الجزئية» وحين تريد جنفياف أن تعرف السبب يضيف «لأنها تؤدى إلى الحرية الشاملة». وهو بدوره مقتنع بأنه كان من الضرورى شن الهجوم على فرساى فى الثامن عشر من آذار، إنه الشعب هو الذى يعلم أساتذته. «تعلمى أيتها المعلمة» يقول لانجفين لجنفياف. وكما فى مسرحية غريغ نرى يزلى البسيط والنزيه يتعرض لخداع حاكم مصرف فرنسا، الذى كان منذ البداية يتآمر مع تيار. وبريخت يصرخ بلسان لانجفين:

«آه كم من الأخطاء ارتكبنا! وكم من الأخطاء ترتكب! طبعًا كان ينبغى علينا أن نسير نحو فرساى فى الثامن عشر من آذار دون إبطاء. آه لو كان لدينا متسع من الوقت، لكن الشعب لايتمتع أبدًا إلا بساعة واحدة. ويالبؤسه إن لم يكن فى انتظار تلك الساعة قد جهز نفسه واستعد للمعركة».

وتتساءل جنفياف عن السبب الذى جعلهم لا يأخذون من أقبية مصرف فرنسا ذلك المال الذى هو من حق الشعب والذى كان بالإمكان استخدامه لرشوة السياسيين والجنرالات، جماعة فرساى وجماعة بسمارك على السواء، فيجيبها لانجفين «بسبب تلك الحرية التى لايفهم منها أحد شيئًا. فكجيش يجازف كل جندى فيه بالموت لكى يحيا وطنه، كان علينا أن نستعد للتخلى عن الحرية الفردية حتى اللحظة التى تنتزع فيها حرية الجميع انتزاعًا».

وتلح جنفياف فى تساؤلها «أولم يكن هذا لمجرد الرغبة فى عدم تلطيخ الأيدى بالدماء». ويجيبها لانجفين «أجل، لكن فى مثل هذا النوع من المعارك يتوجب على المرء أن يختار بين الأيدى المدماة والأيدى المقطوعة».

فى الصراع غير المتكافئ الذى تخوضه ضد تبار وضد ماكماهون، ينبغى على جماعة الكومونة أن تستسلم أمام تفوق العدو فى العدد والعدة. ويقول فرنسوا فور «إنهم مسلحون بشكل جيد، وبالبنادق الرشاشة. إنكم تعلمون أن العصر الجديد بدأ عبر إعطاء أسلحته الجديدة للذئاب القديمة».

والبرجوازية، حاملة المناظير، تتأمل من أعالى فرسای (ومن جبل فاليريان فى النسخة الفرنسية) انسحاق الكومونة وسط اللهيب والدماء:

«الدوقة: أيها السيد تبار، إن هذا لكفيل بإدخالك بهو الخلود. لقد أعدت باريس إلى مالكتها الحقيقية، إلى فرنسا.

«تبار: لكن فرنسا هى أنتم ياسيداتى وسادتى».

مع «أيام الكومونة» كان بريخت قد كتب أولى تراجيدياته. صحيح أنها لم تكن تنتمى إلى الأسلوب التقليدى، لكنها كانت قريبة منه. لكن لم تراه اختار هذا الموضوع فى تلك الآونة بالذات؟ نحن لايمكننا إلا افتراض أجوبة ممكنة، فهل تراه كان راغبًا فى جعل تلك المسرحية إنذارًا؟ لقد كانت الهوة بين الشرق والغرب تتسع بشكل بالغ الخطورة، وكانت نظرية ترومان والحرب الباردة تزيدان من حدة التوترات الدولية. ولم يكن بالإمكان استبعاد قيام حرب جديدة، استبعاداً كليًا. ففى أميركا كانت القوى اليمينية تزداد صلفًا، وكانت لجان التحقيق ضد «التخريب» تزداد عدداً وضراوة. والنخبة المثقفة فى الولايات المتحدة، إذ زاد إحباطها أكثر وأكثر، بادرت إلى الاستسلام أو صمتت. لكن هل لنا أن نقول بأن الإنذار الذى يوجهه بريخت يشمل كذلك الاشتراكية، ولاسيما ألمانيا الشرقية؟

وذلك لأن المسرحية كانت تجهد لتكشف الستر عن عملية تاريخية وعن تعاقب للأحداث يقود طبقة اجتماعية. هى الطبقة العاملة إلى الاستيلاء على السلطة لزمن، ولخلق شكل جديد للدولة البروليتارية، ثم يئول كل هذا إلى الفشل. إن الصراعات فى المسرحية قسمان: فهناك أولا تلك الصراعات التى يتجابه فيها العمال والبرجوازية، تلك البرجوازية التى سوف تحاصر جيوشها باريس عما قريب، ثم هناك الصراعات الأخرى التى تتأتى عن الانشقاقات الداخلية والأخطار التى ترتكبها الكومونة الجديدة. وإذا كانت الهزيمة أمرًا محقًا، فهى هكذا بسبب الصراعات الثانية أكثر منها بسبب الصراعات الأولى. فأين هو، لكى نستعير مصطلحـًا تقليديـًا «القدر المأساوى» الذى يؤدى إلى دمار أصحاب العلاقة؟ إنه يكمن فى «عدم كفاءة طبقة لم تنضج بعد، ولم تتعلم بعد بما فيه الكفاية. ولا تقاد كما ينبغى» وهى تواجه ضرورة بناء مجتمع جديد. وأخطاؤها، إن جاز لنا استخدام هذه الكلمة، تتأتى من طبيعتها الطيبة (التى تمنعها من الهجوم على فرساى فى اللحظة المناسبة)، ومن تلك الفضائل الأخرى وليدة عدم التجربة، التى تجعلها تنسى تقريبًا أن آكلى لحوم البشر ينتظرون عند الأبواب، فى مسرحية بريخت كما فى الواقع التاريخى، تنتج التعاسة كلها عن الضعف الذى يبديه بزلى أمام حاكم مصرف فرنسا، وتردد زملائه إزاء الخيانات الداخلية، وهذا كله، يبرهن الجد أنه يشعر به بشكل جيد حين يعبر عن قلقه حين يرى جاسوسًا لتبار وقد أطلق سراحه بناء على مساع تقوم بها السيدة كابيه وأبناؤها.

لكن هل هو على حق آرثر أداموف (أحد كبار المعجبين ببريخت) حين يقول بأن «أيام الكومونة» مسرحية فاشلة، وذلك لأنها تجلس بين مقعدين، حيث هناك الشخصيات من جهة، والموقف التاريخى من الجهة الأخرى، دون أن يؤخذ أى من هذين العنصرين حتى منتهاه[1].

---

(١) آرثر أداموف فى مجلة «النقد الجديد» الرقم ١٢٣ (شباط ١٩٦١).

يقيناً إن هذا التفسير صحيح جزئياً، وذلك لأن بريخت كان يرفض قصداً، إعطاء شخصياته الرئيسية «تاريخًا سابقًا» وبالتالى يجعل منهم أفراداً بدلا من أن يجعلهم أعضاء فى حركة جماهيرية، إن ماكان يثير اهتمام بريخت أكثر من غيره إنما هو العملية التاريخية، كما تنعكس فى اجتماعات الكومونة، أو فى نشاطات العمال الذين بالكاد كانت لهم أسماء، والذين يقاتلون على المتاريس، أو ينخرطون فى انهماكاتهم المعتادة. لكن كيف يمكن تقديم هؤلاء الأبطال الذين لا اسم لهم، هؤلاء الناس الذين وخلال ٧٣ يوماً يفرضون القوانين ويصدرون المراسيم ويغيرون وجه العاصمة الفرنسية تغييراً تامًا؟ أولئك الرعاع الذين صاروا محط تبجيل أسطورى، أولئك الذين كانوا يتولون بأنفسهم تعليم أساتذتهم وقادتهم؟

وبما أن بريخت لم يتمتع بما يكفى من الوقت لإعطاء مسرحيته شكلها النهائى، من الصعب علينا أن نخمن الكيفية التى كان بها سيتصرف لحل هذه المعضلة العويصة.

من وجهة نظره الخاصة، لم تكن «أيام الكومونة» تشكل تراجيديا؛ فالموقف لم يكن تراجيدياً إلا بالنسبة إلى إعفاء الكومونة وفى لحظة تاريخية محددة. غير أن فشلهم لم يكن من فعل قوى ثابتة أو متعالية. فإذا كانت معظم الشخصيات تعى حقائق الأمور متأخرة، فليس من الضرورى أن يكون هذا الوضع هو وضع متفرجى اليوم. فهؤلاء يمكنهم أن يستخلصوا مما يرون درساً يتيح لهم أن يتحركوا، وذلكم ماكان عليه أمل بريخت وغايته.

- ٢ -

العودة إلى برلين

في الثاني والعشرين من تشرين الأول ١٩٤٨ عاد برتولت بريخت إلى برلين بصورة نهائية. صحيح أن كانت برلين مقسومة بين الشرق والغرب، لكنها مع هذا كانت لاتزال هي المدينة التي بنى فيها شهرته قبل أكثر من ربع قرن، وفي كانون الثاني من العام نفسه، كان ولفغانغ لانغهوف قد أعاده إلى ذاكرة الشعب الألماني حين قدم في الـ «دويتش تياتر» مسرحية «خوف وبؤس الرايخ الثالث» وهذه المسرحية حين عرضت خلقت انطباعًا عميقًا وأتاحت للصحافة الشيوعية أن تبدى أملها في أن تتخذ أعمال بريخت الاتجاه الواقعي الذي تحتاجه ألمانيا الشرقية. واحتفالا بعودة بريخت أقامت الرابطة الثقافية مأدبة حضرها القائد الشيوعي الألماني فلهلم بيك والكولونيل السوفييتي سيرج تولبانوف، ويومها وضع الـ «شتادت تياتر» (مسرح الدولة) في تصرف بريخت لكي يقدم عليها قريبًا مسرحيته «الأم كوراج». ولقد استغرقت التمارين عدة أشهر، أما حفلة العرض الأولى التي أقيمت في الحادي عشر من كانون الثاني ١٩٤٩ (وقام بالدورين الرئيسيين هيلينا فايغل وأرنست بوش، وكان الإخراج لصديق قديم هو أريك أنغل) فقد استقبلت استقبال الفاتحين. ومن هنا وصاعداً لم يعد على بريخت أن يطرح أية أسئلة حول المكان الذي سيستقر فيه، ولا حول مسرحه في المستقبل.

وهكذا بعد زيارة قصيرة إلى سويسرا عاد إلى برلين في خريف العام ١٩٤٩. فأسكن في منزل يقع في حي فايسنسي. وفي تشرين الثاني منحه وزير التربية الشعبية

الإذن بتأسيس الـ «برلينر إنسمبل» مع هيلينا فايغل. أما المسرحية الأولى التى عرضتها الفرقة فى «الشتادت تياتر» فكانت «بونتيلا».

فى السابع من تشرين الأول ١٩٤٩ ولدت جمهورية ألمانيا الديمقراطية رسميًا. وأصبح فيلهلم بيك رئيسًا لها وأوتو غروتفوهل رئيسًا لحكومتها.

من الواضح أن بريخت، حين اختار أن يربط مصيره بمصير جمهورية ألمانيا الشرقية، لم يكن قد اتخذ قراره بسهولة. فللحظة، كان قد راوده الأمل فى أن يتحدث إلى ألمانيا كلها، وأن يصبح الشاعر والكاتب المسرحى الألمانى. لكنه كان فى الواقعية بما يكفيه لكى يفهم، بعد العام ١٩٤٥، بأن الهوة التى افغرت بين الشرق والغرب من شأنها أن تظل، ولفترة من الوقت على الأقل، هوة لايمكن عبورها. كان يرى ألمانيا الغربية وهى تعيد بناء نفسها بفضل الدولارات الأميركية، وتتحول إلى «حصن» ضد الشيوعية، وتستقبل فى داخل نظامها الرأسمالى كثيرًا من أبرز رجال النازية القدماء. وكانت برلين الغربية فى طريقها لأن تتحول أمام ناظريه إلى «واجهة الديمقراطية»، بكل أضوائها النيونية التى تملأ «الكورفورستدام» وبمحلات الحلوى التى تشبع نهم الزبائن بجبال من الكريمة المضروبة.

ومع هذا كان لايزال هناك عند جانبى الخط الفاصل، ما يكفى من أطلال الدمار لتذكير الناس بالفاجعة الدامية التى لعبت.

ولم يكن بريخت من الذين لايرعبهم مايرونه. وكان يبدو له أنه مهما حث خطاه، لن يقلق أبدًا من تلك الأطلال، وكان يرى خلف بوابة براندنبورغ، مبنى الريخستاغ، هيكلا عظميًا ينتصب فوق كومة من الركام، وعلى مقربة منه القبو التى قتل فيه هتلر ومعاونوه. إنها آثار لاتنتهى. آثار كابوسية لرعب لا اسم له. برفقة صديقه فلاديمير بوزنر، كان يذرع شوارع المدينة ويشاهد النساء ينقلن أحجار القرميد. وكان الرجلان يلقيان نظرة خاطفة داخل المنازل المهدمة مذهولين أمام السمة المضخمة لكل ماحدث. كانا يتأملان واجهات المخازن والبضائع المعلقة فيها، كشهادة على نهم طبقة وصلت حديثًا إلى السلطة وتتوق للوصول إلى الرفاه البرجوازى الصغير.

ومع صديـــق كاتب آخـــر هو غونتر فـايسبورن، زار بريخت أقبيـــة الغستابو، حيث كان فايسبورن قد سجن لسبعة أشهر. وكان هناك باقون آخرون على قيد الحياة - أشباح عجائبية - يطلعون بعد من تلك المناطق الجهنمية.

وأشباح الذكرى! آه كم مرة سبق لبريخت أن زرع شـــوارع برلين فى الماضى. فى الزمن الماضى اللذيذ، مع صديقه كاسبار نيهير! لحسن الحظ كان نيهير لايزال حيًا وكان قد انضم إليه فى سويسرا. وبعينى نيهير هذا، كان بريخت يرى المدينة من جديد. وكان يقول مثلا إن هذا الغسيل الأزرق الذى يجف هناك «لو كان صديقى هنا لنشره بشكل مختلف». اختفت، لقد اختفت كل تلك الأماكن التى كان يعرفها جيداً!

لم تكن تراود بريخت أية أوهام حول المشكلات التى ستنطرح، سواء عليه أو على الدولة الجديدة، ولم يكن من قبيل الصدفة أن يكون قد اختار تقديم «الأم كوراج» منذ وصوله فى العام ١٩٤٨. كان يعرف أن الماضى يلقى ربقته الثقيلة على أكتاف السكان الذين كان قسم كبير منهم قد ساهم فى الحروب الهتلرية، بوصفهم متعاونين ومستفيدين، من تلك الحروب لم يستخلصوا دروسًا أكثر من تلك التى استخلصتها الأم كوراج. لم يكن بريخت من أولئك الرجال الذين يقللون من شأن الصعوبات التى ستواجهها الاشتراكية. وهو لم يكن يجهل أن الشيوعية شىء بسيط، عسير على التحقيق. لكنه كان يعلم أيضًا أن مكانه هنا لا فى أى مكان آخر، لقد كان عليه أن يقاتل ضد الكثير من الأفكار المسبقة، وعلى كافة الأصعدة. وفى تلك الأثناء، كان يتوجب أولا إعادة بناء الحياة المادية والثقافية للوطن، وياله من أفق مستقبلى رائع!

على الصعيد المادى كان كل شىء، أو تقريبًا كل شىء، قد تهدم. والتعويضات التى فرضها السوفييت كانت تلقى عبئًا ثقيلاً على الصناعة، وكان تقسيم ألمانيا إلى قسمين قد حرم القطاع الشرقى من الثروات الطبيعية كالفحم والبترول. أما إعادة تربية المواطنين فكانت تتطلب جهوداً جبارة وكانت الدولة قد قررت على أى حال تخصيص ميزانية ضخمة لهذا الغرض، والمسارح ودور الأوبرا أو المدارس والجامعات لم تكن أقل المستفيدين من تلك الميزانية. وكان من الأمور السارة ملاحظة أن معظم الكتاب

والمثقفين المنفيين كانوا يعودون إلى القطاع الشرقى أكثر مما إلى القطـاع الغربى. أما الآخرون الذين فضلوا، كما هو حال توماس مان، الإقامة خارج ألمانيا، فقد انتقلوا إلى سويسرا، ومن البديهى أن هيمنة الأفكار القديمة كانت لاتزال قوية، ولاسيما فى المناطق الزراعية الفسيحة، حيث كان على عملية التحويل الاشتراكى أن تجابه لفترة من الوقت بمعارضة حازمة.

لكن أى سرور يستشعره امرؤ يمتلك الآن مسرحه الخاص ويشتغل مع قوم مثل القوم الذين يشتغل معهم بريخت: هيلينا فايغل، كاسبار نيهير، هاتس إيسلر، بول ديساو، إريك أنغل، إليزابيث هاويتمان، رون برلاو، أرنست بوتس، فردريخ غناس، جيرهارت بينرت، أرفن جيشونيك، ومصمم الديكور تيو أوتو، إضافة إلى ممثلين زائرين من أمثال تيريز جيمس وليونار ستلكيل. هذا إن لم نحص مجموعة من المعاونين الأكثر شبابا، والذين تولت فايغل أمر تدريبهم.

فأى أهمية، إذن لاضطرارهم لإجراء التمارين فى مرآب واسع يقع فى مواجهة الدويتش تياتر، فى شارع ماكس رينهاردت؟ كان باب تلك القاعة يظل مفتوحًا على الدوام بحيث إنه كان بوسع أى كان الدخول، ويشهد الزوار الذين كانوا يتتباعون على البساطة المتناهية التى بها كان بريخت يستقبلهم. كانوا يدخلون فيحييهم بريخت بهزة من رأسه ويتابع عمله، ويروى المخرج السويدى أرفن ليذر أن بريخت نادرًا ماكان وحيدًا فى الصالة، وهو على الدوام جالس على مقعد قديم، والقبعة منسدلة حتى عينيه، وبين شفتيه سيجار غالبًا مايكون منطفئًا. وكانت سرعة تصرفاته وصرخاته العفوية، وضحكته المجلجلة تلهم الممثلين.

ويروى بوزنر «أنا لم أر فى حياتى مخرجًا قليل الغيرة على سر مهنته مثل بريخت.. كل من يشاء كان يدخل متى يشاء».

كان عليه وهيلينا فايغل أن يجابها مهمة مزدوجة تقوم فى إعادة تكوين خزان مسرحى أساء إليه النازيون وأفسدوه، وتكوين خزان آخر يتلاءم مع متطلبات المجتمع الجديد.

كان الأمر يقوم فى إلقاء ضوء على أعمال الماضى، ليس من أجل تقديمها بوصفها آثار أركيولوجية أو مسرحيات جديرة بمتحف، بل من أجل استخلاص دلالتها التاريخية وتطهيرها كما يقول بريخت «من عفن المجتمع الطبقى». وبريخت المتبصر كما شأنه دائمًا كان يدرك تمام الإدراك أن المتفرجين وعددًا كبيرًا من الفنانين لم يكونوا قد خبروا حتى الآن سوى الرأسمالية بشكل أو بآخر، سواء فى ظل الرايخ الثالث، أو فى ظل جمهورية فليمار أو فى ظل العهد الإمبراطورى، وأن حياتهم العاطفية كانت قد فسدت. «إن عملية التطهير الثورية لم تقم فى ألمانيا. فالانقلاب الكبير حدث هنا من دون ثورة، على عكس ماجرى فى أماكن أخرى».

إذن فها هو سيجعل موضوعات مسرحياته الصراعات بشكل عام، والصراعات الطبقية بشكل خاص. فمن حوله كانت هناك كميات كبيرة من المعضلات التى لا تزال بحاجة إلى حل، وكان يقول «ينبغى علينا، وفى كل المجالات، أن نطرد مايسبب الأزمات والمشكلات والصراعات داخل هذا المجتمع الجديد. وإلا كيف سيكون بإمكاننا إلقاء ضوء على إمكانيات الخلق» وكان يضيف، إن علينا، فى كل مرة نقترح فيها حلولا، علينا أن نعرض معطيات المشكلة أو فى كل مرة نصور فيها انتصارًا ينبغى علينا أن نشير إلى مكمن إمكانيات الفشل والهزيمة؛ وذلك لأن تحقيق النصر ليس أمرًا يسيرًا.

كان عليه أن يناضل باستمرار فى داخل المسرح كما فى خارجه، لكى يصار إلى مجابهة المشكلات بصدق. فهو لم يمتلك أبدًا، ولن يستخدم أبدًا مايطلق عليه اسم «المكاتب ذات النوافذ المجهزة بزجاج وردى اللون عبره يرى الموظفون العالم ويرونه رائعًا، فيما العالم نفسه لايرى سوى موظفين رائعين».

غير أنه لم يغض طرفه أبدًا عن هدفيه الرئيسيين: مصالح الشعب ومصالح السلم «إن مشهد ذلك الدمار المريع يوحى لى برغبة وحيدة، هى الرغبة فى أن أفعل كل ما فى مقدورى لكى يستتب السلام فى العالم، فإن لم يستتب السلام فى هذا العالم، لن يكون عالمًا قابلا للسكنى».

كانت الحكومة الألمانية على الرغم من أوضاعها الاقتصادية السيئة، قد وضعت في تصرف بريخت إمكانيات مهمة، في المجالين المالي والبشري، وذلك لكي يتمكن من تطوير مسرحه. وكان بريخت مدركًا تمام الإدراك لمسئولياته في هذا المجال. بحيث صار في وسعه أن يصرح بعد بضع سنوات وبفخر أن جمهورية ألمانيا الديمقراطية تمتلك الآن واحدة من أهم الفرق المسرحية في العالم إن لم يكن أهمها على الإطلاق. لقد جرى الكلام كثيراً على الضغوطات التي مورست على بريخت من قبل البيرقراطية الحكومية، كما ذرفت دموع كثيرة (كانت دموع تماسيح في أغلب الأحيان) على مصير «ب.ب. البائس» المعرض لانتقادات الحزب الشيوعي الرسمي إن لم نقل لعدائه. صحيح أن ليس في وسعنا إنكار وجود ضغوطات وانتقادات بالفعل. لكن، وكما سندرك لدى قراءة الصفحات التالية، لم يكن بريخت بأي حاجة إلى شفقة. لقد كان قادراً تمامًا على مواجهة كل هذا، وواجهه بالفعل، ويبقى أنه قد كيف البرلينر إنسمبل وخزانه المسرحي، تبعًا لنواياه وغاياته الخاصة، التي على أي حال لم يكن يعتبرها متعارضة مع المصلحة العامة ومع المثل الأعلى الماركسي. فبريخت بوصفه ديالكتيكيًا ماهراً لم يكن يتهرب أبداً من التناقضات في ميدان الفن. ويشهد زملاؤه، ومنهم حتى أولئك الذين هجروا جمهورية ألمانيا الديمقراطية بعد ذلك، يشهدون جميعًا على العناد والتصلب اللذين ناضل بهما ضد المواقف والإجراءات التي كانت تبدو له بيروقراطية وضيقة الأفق. لكنه لم يكن دائمًا محقًا لا في النظرية ولا في الممارسة، والمعسكر الآخر لم يكن محقًا دائمًا على أي حال أبداً لم يرفض بريخت المناقشات والانتقادات ولا حتى التصريحات التي تعاديه علنًا. وهو حين كان يقتنع، كان سرعان مايغير رأيه ويعدل من عمله، أما إذا لم يكن مقتنعًا، فإنه ماكان ليحرك ساكنًا، وفي حالات الشك كان ينشر الشكل القديم والشكل الجديد لعمله جنبًا إلى جنب. لكن مهما كان الشكل الذي تتخذه معارضته، فإنه كان يموضع نفسه على الدوام ضمن محتوى الهدف الاشتراكي وإطاره. كان موقفه يستند دائماً إلى ثقة كلية بفضائل التغيير وبطبيعة الاشتراكية التي تكمن ميزتها الرئيسية في قدرتها الدائمة على تصحيح نفسها بنفسها.

إذن فالخصومة بين بريخت والحزب لم تكن تمس الأهداف، بل طريقة الوصول إلى تلك الأهداف. والتفاهم بينهما أكثر عمقًا مما يعتقد بشكل عام. وكان المعسكران راغبين فى صنع فن يسمح للشعب الألمانى بفهم الاشتراكية وتبنيها. وكان الطرفان يعترفان بأن على هذا الفن أن يكون واقعيًا. أما الخلافات فكانت تبرز بالنسبة إلى فهمهما لهذه الواقعية. كان بريخت ومنذ وقت طويل يعتبر نفسه واقعيًا. لكن موظفى الحزب لم يكونوا واثقين من هذا الأمر للجنة المركزية، وبصدد مسرحية «الأم» التى كانت قد قدمت فى كانون الثانى ١٩٥١، بقوله «مامن أحد يمارى فى قوة بعض مشاهد «الأم» وفعاليتها القادرة على إحداث تغيير حقيقى فى الجماهير. لكنى أسألكم، هل هذه هى الواقعية حقًا؟ وهذه الشخصيات النموذجية هل تراها قدمت فى إطار نموذجى؟ إننى أرى أن هذا ليس من المسرح فى شىء. إنه نوع من الخليط، أو التوليف بين مايرهولد وبين نزعة البروليتكولت».

فى العام الأسبق كان عدد من النقاد الألمان الشرقيين قد دفعوا بـ «السلبية» اقتباس بريخت لمسرحية «الجابى» للنز، ويومها دافع بريخت عن نفسه.

غير أن القضية الأشهر كانت قضية «محاكمة لوكولوس» وهى عبارة عن أوبرا وضعت بالتعاون بين بريخت وبول ديساو. أما الحادث الذى جرى لدى تقديم هذه المسرحية فإنه لم يخيب أمل الفضوليين، لأنه كان منتظرًا منذ زمن وسبقته كل أنواع الشائعات. فهذه المسرحية، وبعد عرضها الأول مباشرة، سحبت العرض فى أوبرا برلين بناء على طلب السلطات. أما صحيفة «نيوز دويتلاند» فقد شنت ضدها هجومًا منتظمًا مس بعديها السياسى والجمالى، كما مس نصها وموسيقاها؛ فمن جهة اعتبرت مسرحية سلمية تبدو وكأنها إطار المسرحية، الذى هو ملكوت الموتى، يعطى لموضوعتها المركزية سمة لا واقعية، تقترب من الرمزية بشكل خطير. وقالت «النيوز دويتشلاند»:

«لقد خاض كاتب موهوب وموسيقار بارع، لايمكن المماراة فى نواياهما التقدمية، تجربة كانت من الأساس آيلة إلى الفشل، وفشلت بالفعل لأسباب أيديولوجية وفنية..

إن حزب السلم العالمى، الذى يضم أكثر من ثمانمائة مليون إنسان تحت قيادة الاتحاد السوفييتى. ليس محكمة ظل، بل هو يتمتع بإمكانية حقيقية لإخضاع كافة مجرمى الحرب، لعدالة دنيوية».

ولقد اتهمت موسيقى ديساو بتنافر ألحانها، وبنزعتها الثقافية، وبعجزها بالتالى عن إثارة حماس الجماهير ضد حرب عدوانية جديدة. كما لوحظ غياب آلات الكمان وهيمنة الآلات الإيقاعية.

خارج المعسكر الشيوعى. كان الكثيرون يتابعون بالطبع ذلك الخلاف بمزيج من الخوف المبجل ومن الشماتة. وكان الأمر كما لو أن ثمة جمهرة من المتفرجين اجتمعت عند سفح جبل وهى تنظر إلى متسلق جبال معلق بطرف حبل يهدد فى كل لحظة بالانقطاع، بمعنى أن الجمهرة تشفق على مصيره، لكنها فى الوقت نفسه تأمل له أن يسقط مرة وإلى الأبد. وإذا كان بريخت حقًا قد وجد نفسه فى وضع ذلك المتسلق، فمن المؤكد على أى حال أن المغامرة كانت مصدر ترفيه له. وتشهد الاجتماعات والمناقشات التى دارت بين المؤلف والملحن والجمهور والمتفرجين من جهة، وبين مجلس الوزراء من الجهة الثانية، تشهد على الأقل، وكما لاحظ بريخت بتفكه، على مقدار الاهتمام الذى تكنه الدولة للفنون. ويمكن للمرء أن يكون على يقين من أن بريخت وخلال واحدة من تلك النقاشات، فى جلسة استمرت يومًا بكامله، عرف كيف يأخذ بمقدار ما أعطى. لقد تكرر آنذاك ماحدث بالنسبة إلى ذلك الذى يقول نعم، وذلك الذى يقول لا، لكن على مستوى أرفع وأمام أعين الجميع. ولقد قبل بريخت وديساو يومها بإجراء بعض التعديلات وليس ثمة مايسمح لنا بالتأكيد على أن المناقشات لم تقنعهما باضطرار الاشتراكية بالنظر إلى الظروف السياسية، إلى الدفاع عن نفسها ضد أعدائها الذين كانوا يواجهونها بضراوة غير أن التعديلات اقتصرت على القليل من الأمور. فأحد الملوك المهزومين، وكان لوكولوس قد أهانه، قدم بوصفه شخصًا وطنيًا وحياه الرومانيون مادحين دفاعه عن وطنه وعن شعبه، ومن جهة ثانية كان الجنود يقولون، فى معرض دفعهم بلوكلوس إلى العدم «آه لو أننا رفضنا خدمة المعتدى،

وآه لو أننا انضممنا إلى المدافعين». والشكل الجديد لهذا العمل صار الآن يحمل اسم «إدانة لوكولوس» وقدم للمرة الأولى فى الثانى من تشرين الأول ١٩٥١.

لقد جرى استنتاج أمور كثيرة فى تلك الحادثة. أما النقاد المعادون لحكومة ألمانيا الشرقية فقد استفادوا من إمكانية نشر لآرائهم تفوق بكثير تلك الإمكانية التى أتيحت للآخرين، بحيث لن يكون هنا من غير المجدى استعراض ما قاله النقاد الغربيون الآخرون عن تلك القضية. فمارتن إيسلر على سبيل المثال يرى أن «عنف الهجمات يذكر بالحملات التى كان النازيون يشنونها ضد الموسيقى - المنحطة». ورأى يورغن روهل أن الكتابة الأولى لتلك المسرحية كانت تكشف الستر. وبشكل بالغ الخطورة، عن الأساليب التى اعتاد السوفييت استخدامها.

مقابل هذا كتب أرنست يورنمان، الذى كان يعرف بريخت منذ زمن بعيد، كتب بصدد تملك الحادثة يقول:

«إن النقاد الغربيين الذين تحسروا بصدد المتاعب التى كان على بريخت البائس أن يواجهها، كانوا يسيئون إساءة شديدة لشخصية ذلك الرجل: فالواقع أن بريخت لم يخامره أدنى اعتقاد فى أن السلطة كانت تقمع من حرية التعبير لديه. بل كان على العكس من هذا يرى أن من واجب الحزب، وليس من حقه فقط أن يصحح له أخطاءه. وكان على قناعة تامة من أنه يحسن وباستمرار من فاعلية عمله السياسية وكذلك من لقائه الفنى، حين يعيد النظر فى أعماله بمساعدة الحزب. لكن طبعًا، بمقدار ماكان بريخت يمارس تلك التعديلات بمقدار ماكان نثره ومنطقه وتقنيته الدرامية يصبحون بريختيين أكثر وأكثر.. ففى وسط أى مناقشة كان بريخت يشعر بنفسه وكأنه سمكة فى الماء.. كان يرى تعديلاته ثم ينشر المسرحية بشكليها القديم والجديد جنبًا إلى جنب، شارحًا بالتمام الأسباب التى كانت قد دفعته إلى إحداث تلك التعديلات».

أما الناقد الألمانى الغربى الكبير فالتر ديركس، فلم يكن يشاطر الآخرين خوفهم. فهو فى معرض حديثه عن «إنسان ستشوان الطيب» فى صحيفة «فرانكفورتر نيوبرس» يأتى على ذكر لوكولوس بقوله:

«فى الغرب جرى انتقاد بريخت بشكل خاص لأنه أجرى تعديلات فى مسرحيته المغرضة «لوكولوس». وكان بريخت قد أصلح الكتابة الأولى للمسرحية والتى كانت ذات طابع سلمى، بشكل يجعله يأخذ فى اعتباره الحروب التى تخاض من أجل قضية عادلة. ربما يكون بريخت قد تعرف هكذا بناء على أوامر، لكن يبقى على أى حال أن ذلك التعديل كان يتلاءم كذلك مع التبدلات التى طرأت على الموقف الغربى، ومع تدهور الآمال التى كان السلم قد ولدها فى المعسكرين، المعسكر الغربى والمعسكر الشرقى على السواء.. على أى حال لم يكن الغرب نزيهًا حين فضل مسرحية يطبعها طابع سلمى لم يعد أحد يؤمن به، خاصة وأن ذلك الغرب كان فى تلك الأثناء قد بدأ يفكر، ومنذ زمن ما، بإمكانية شن حرب ضد العدوان عليه».

على الرغم من أنها كانت لا تزال تعيش فى مكان مؤقت، فى انتظار إعادة بناء المسرح الذى منحته، كانت فرقة بريخت قد صارت بالغة الشهرة فى الخارج كما فى داخل ألمانيا على السواء. بل وحتى فى الوقت الذى كان فيه النقاش حول لوكولوس يستشرى، كان «المسرح الوطنى الشعبى» فى باريس يقدم مسرحية «الأم كوراج» بإخراج متميز. وفى العام التالى قامت فرقة البرلينر إنسمبل برحلة إلى الخارج. وفى وارسو كان تأثيرها كبيرًا إلى درجة أن أحد النقاد البولونيين صرح بأن الفرقة والعروض التى تقدمها وأعمالها المسرحية السابقة إجمالاً، سوف تحدث هزة عميقة فى الحياة المسرحية البولونية وتحررها تمامًا. وفى ألمانيا الغربية صارت مسرحيات بريخت المعروضة فى المكانة الرابعة بعد مسرحيات شكسبير وجوته وشيللر. وفى تشرين الأول ١٩٥١ منحت جمهورية ألمانيا الديمقراطية بريخت الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى.

كان بريخت قد بدأ بحب الحياة التى يحياها مع البرلينر إنسمبل. ولم يكن يشعر بأن حاله يمكن أن تكون أفضل من حاله الآن إذ صار بإمكانه أن يشتغل مع الناس، أن يأخذ ويعطى وأن يناقش ويدير ويسائل. ويلاحظ بريخت «على أى حال، حين أنهض عند الصباح، من يكون هنا؟ أنا. وحين أشرب الشاى، من يكون جالسًا

إلى طــاولتى؟ أنا. وحين أتنــزه فى الشـارع، من الذى يمشى؟ أنا. فـأصـعـد الدرج، فمن هناك؟ أنا وأنا أيضًا، حسنًا، لذلك أفضل أن أذهب لألتقى بالبرلينر إنسمبل.

غير أنه لم يكن ينسى أبدًا ما يحدث فى خارج المسرح، فى الشوارع، وهو إذ يتجول فى المدينة التى لاتزال مـغطاة بالدمـار، كان يحلم بأنهم قد أعطوه منزلا، وأنه قـد علق على الجدار لوحته الصينية، التى تمثل «الرجل الذى يشك» وأنه يتمتع بامتيازات غير عادية» آمل أننى فى سبيل هذا لن أقاسى بصبر من جراء الحفر التى يسـجن فيها ألوف الرجال».

ومع هذا كـانت حـيـاته لاتزال ذات طابع مـؤقت (أو لم يكن الأمـر هكذا أيضًـا بالنسبة إلى العالم أجمع). فعلى الرغم من أنه يقيم الآن فى منزل جميل، فإن مخطوطاته كانت لاتزال مكومة فى حقيبة.

إن قصائد بريخت وملاحظاته المدونة فى تلك الآونة تظهر أنه لم يكن راضيًا عن الخطط الحكومية حين كانت تلك الخطط ترتكز وحسب إلى عملية إعادة بناء مادية، كما أنه لم يكن مرتاحًا للمشاريع التى تعتمد الإحصاءات ولاشىء غير الإحصاءات.

وكان يقـول «مـامـعنى تلك المدن التى تبنى من دون حكمـة الشـعب؟». وكـان شديد الحذر إزاء أولئك الذين يرون كل شىء ورديًا، كان يطالب بأن ترى الحقيقة من وجهها، حتى ولو كانت حقيقة مؤلمة. ويقول بريخت «إن الحقيقة توحد». ثم فى معرض توجيهه الخطاب إلى أولئك الذين يحكمـون، يضـيـف «أيهـا الأصـدقـاء أتمنى لكم أن تـعـرفـوا الحقيقة وأن تقولوها! ليس مثل القياصرة الذين يهربون تعبين وهم يقولون: غدًا سيحل الرفاه! بل مثل لينين الذى يقول: غدًا مساء سنكون من الهالكين إلا إذا.. يا أصدقائى، من دون ضعف واعتراف ومن دون **إلا إذا** !».

ثم حلت دوامـة العام ١٩٥٣. فى كانون الثـانى من ذلك العام وجه بريخت رسـالة إلى ألبرت أينشتـاين وأرثر ميللر وأرنست همنغواى يسـألـهـم فيهـا التدخل لصالح أتيــل وجـوليـوس روزنبـرغ، الأميركيين اللذين حوكمـا بالإعدام بتهمة التجسس.

وفى أيار دفع البرلينر إنسمبل إلى لعب مسرحية اجتماعية للكاتب الناشئ أرفن ستريتماتر عنوانها «كاتسفراين» وتعالج الصرا ع بين المزارعين الشبان والعجائز. فى الخامس من آذار ١٩٥٣ مات ستالين. والواقع أن بريخت لم يكن من عبدة الأبطال، كما أن عبادة الشخصية لم تكن من الأمور التى تلائم مزاجه، لكنه مع ذلك، حيا ستالين لأنه قاد إلى النصر شعبًا عرف كيف ينقذ بقية العالم، بصموده ضد النازية وتقديمه التضحيات الجسام على مذبح ذلك الصمود.

فى السابع عشر من حزيران ١٩٥٣ انتفض العمال البرلينيون، وجرت انتفاضات مشابهة فى معظم أنحاء البلاد، وكالعادة غمرت تلك التحركات تفسيرات منحازة. ففى الشرق رأت السلطات فى الانتفاضة يد المحرضين الفاشيين والإمبرياليين. وفى الغرب جرى الاعتقاد بأن فى الأمر حركة ثورية تنهض ضد حكومة قمعية. ومما لاشك فيه الآن أن ذلك الانفجار قد تسبب عن مساوئ مبررة – ومن تلك المساوئ إحداث زيادة سابقة لأوانها فى وتيرة العمل تبلغ نسبتها ١٠٪، وفرض الاتجاه التعاونى بشكل متسرع فى المزارع – كما تسبب عن تقديرات خاطئة مارستها السلطات التى أخطأت فى فهم الذهنية الشعبية. لكن من جهة أخرى، من المؤكد كذلك أن عناصر معادية للثورة ونازية قد كانت لها اليد الطولى فى إثارة القلاقل، ولاسيما لدى الجماعات الفلاحية المتخلفة أكثر من غيرها من وجهة النظر الاجتماعية. وكذلك لعب دورًا كبيرًا فى هذا كله حى «الكورفورستندام» الألمانى الغربى المواجه لبرلين بواجهاته المتلألئة وصفوف البضائع التى تملؤها جنبًا إلى جنب مع الكريمة المضروبة. كان هناك، وليس هذا الأمر سرًا لأحد، مخطط يرمى إلى إلحاق الخطر بعملة ألمانيا الشرقية، فالسوق السوداء على سبيل المثال كانت تسمح لربات البيوت فى برلين الغربية بشراء المنتجات الألمانية الشرقية بواسطة ماركات ألمانيا الديمقراطية التى كن يشترينها بما يعادل ربع سعرها الحقيقى أو خمسه. ومع هذا فإن أخطاء السلطات الحكومية فى ألمانيا الشرقية وغشاوتها كانت من تلك الأمور التى لايمكن إيجاد أعذار لها. والدافع أن العمال كانوا يحتجون ضد الإجراءات التى كانت تتخذها وليس ضد التحويل الاشتراكى. ثم إنه من الأمور ذات الدلالة ألا يكون أولئك الناس قد طالبوا

بانسحاب القوات السوفييتية. والحقيقة أن تلك القوات التى استدعيت لقمع الانتفاضة أبدت يومها برود أعصاب جدير بالثناء.

ومن البديهى القول إن الانتفاضة والقمع اللذين تلياها كان لهما نتائج بالغة الأهمية. فتحت تأثير الصدمة تنبهت السلطات والموظفون إلى أنه، من أجل تحقيق الاشتراكية، لايكفى إصدار المراسيم والتصريحات، وأن الشعارات لايمكن أن تحل مكان البضائع الاستهلاكية والمنتجات الغذائية التى يحتاجها الشعب حاجة ماسة. وبسرعة أصلحوا مسيرتهم. لكن العاصفة لم تهدأ فوراً. وفى كل قطاعات الجمهورية صار ثمة وعى يزداد حدة بالنتائج التى ستترتب على تلك القطيعة بين الحكومة والشعب، وبريخت لم يكن أقل من غيره قلقًا إزاء الأحداث. صحيح أنه كان يعتقد بأن العناصر المعادية للاشتراكية، قد تدخلت فيما حدث، لكنه فى الوقت نفسه أقر بأن مطالب العمال عادلة.

وكما ساد الهمس فى تلك الآونة – وهو همس بات يمكننا الآن التأكيد على مضمونه – بعث بريخت إلى فالتر أولبريخت، الأمين العام للحزب، برسالة مطولة يبدى فيها فى أن معًا انتقاداته واقتراحاته البناءة، ويؤكد فى نهايتها اتفاقه مع الحزب وإخلاصه للنظام. ولقد كانت هذه العبارة الأخيرة هى التى نشرت بتوقيعه «يهمنى أن أعبر لكم فى هذه اللحظة عن تمسكى بحزب الوحدة الاشتراكية. المخلص لكم دائمًا، برتولت بريخت».

أما الرسالة التى من المفروض أن يكون قد بعثها بالفعل فكانت تقول مايلى:

«إن التاريخ سيثنى على نفاد الصبر الثورى الذى أبداه حزب الوحدة الاشتراكية الألمانى. أما السجال الكبير مع الشعب بصدد وتيرة البناء الاشتراكى فسوف يؤدى إلى تغلغل الإنجازات الاشتراكية وتدعيمها. ويهمنى أن أعبر إلخ..»».

كما يقال أيضًا بأن بريخت بعث إلى أولبريخت بالبرقية التالية: «غداة السابع عشر من حزيران حين صار من الواضح أن تظاهرات العمال قد استغلت بنوايا عدوانية،

عبرت عن اتفاقى مع حزب الوحدة الاشتراكية الألمانية. والآن ها أنا آمل فى أن يتم عزل المحرضين وتدمير شبكاتهم، لكنى آمل أيضًا فى ألا يعامل على قدم المساواة مع أولئك المحرضين، العمال الذين تظاهروا للتعبير عن استيائهم المحق، وذلك بغية ألا يساء سلفًا للنقاش الذى ينبغى بالضرورة أن يقام بصدد الأخطاء التى ارتكبها الطرفان».

وثمة قصائد كتبها بريخت فى تلك الآونة تكشف عن وضعه الذهنى، ورغم أن تلك القصائد لم تنشر خلال حياته، فإنها منشورة فى طبعة أعماله المرخص بها. وتعالج إحدى القصائد انتفاضة السابع عشر من حزيران وموقف السلطات إزاءها:

«بعد انتفاضة السابع عشر من حزيران/ وزع سكرتير اتحاد الكتاب/ منشورات فى جادة ستالين/ وتقرأ فى تلك المنشورات أن الشعب، بسبب خطاه/ قد فقد ثقة الحكومة به/ وأنه لن يستطيع استعادة تلك الثقة إلا بمضاعفة جهوده. أو لن يكون/ من الأسهل للحكومة عند ذاك/ أن تحل الشعب وتنتخب شعبًا آخر مكانه».

وتقول قصيدة أخرى إن العدالة هى خبز الشعب. وهى غذاء لاغنى عنه. لكن من الذى عليه أن يطبخ ذلك الغذاء؟ أولئك الذين يخبزون الخبز الآخر:

«تمامًا كالخبز الحقيقى، يتوجب على خبز العدالة أن يكون من يخبزه الشعب نفسه، وفيرًا، طيب المذاق، ويوميًا».

ترى هل كتب بريخت أيضًا قصيدته المعنونة «صباح سيئ» فى تلك الآونة؟ لقد فقدت البحيرة وشجرة الصفصاف الكبيرة كل جمالهما، وصار لهما قباحة منفرة. خلال الليل، رأى الشاعر حلمًا، شاهد فيه، موجهة نحوه «أصابع أنهكها العمل، أصابع محطمة»: «جهلة! صرخت، واعيًا بأننى مذنب».

فى أكاديمية الفن التى كان عضوًا فيها، كما فى اتحاد الكتاب كانت تعقد جلسات عاصفة. يطلب فيها للفنان قسط أكبر بكثير من المسئولية فى مجال تحديد السياسة الحكومية إزاء الفن. وبناء على تحريض من بريخت الذى انضم إليه أشخاص

من مثل إيسلر وأرنولد تسفليغ وفردريك وولف، صوتت الأكاديمية على قرار يهاجم بشكل خاص شخصيات حزبية من أمثال كورت يارتل وألكسندر إيوش. ويروى كنتروفيتش أن البحث جرى فى إلغاء ذلك القرار، فقد هدد ثلاثة من أعضاء الحزب آنذاك بالاستقالة بحيث إن القرار لم يمر إلا بفضل تدخل رئيس الحكومة أوتو غروتفول. ويقول شاهد آخر إن بريخت طالب علنًا بأن يتخلى الموظفون البيروقراطيون عن وظائفهم فى مجال الفن. وكان القرار يطالب بأن يكون مديرو المسارح أحرارًا فى اختيار المسرحيات التى يقدمونها، والناشرون أحرارًا فى اختيار الأدب الذى ينتجونه، ولجان التحكيم الفنية فى اختيار الأعمال التى تريد عرضها، وأن تتخلى مؤسسات الدولة عن كل تدخل مباشر.

فى عدد ١٢ آب من صحيفة «نيوز دويتشلاند» وجه بريخت انتقادات أكثر عنفًا، ففى ذلك المقال انتفض ضد «الأساليب المؤسفة التى تستخدمها اللجان» وضد تدخلاتها الديكتاتورية، وإجراءاتها الإدارية المتعاكسة مع متطلبات الفن، وضد الماركسية لهيمنتها المبتذلة، التى تثير اشمئزاز الفنانين (وحتى الماركسيين من بينهم). وأبدا معارضته لأولئك الذين يعتقدون أنهم يستجيبون لحاجة الشعب حين يعطونه فنون «الكيتش» القبيحة، لقد كان من الضرورى النهوض بالمستوى الفنى للشعب، لكن ليس عبر سلسلة من الاقتراحات الصورية. التى تصيغها اللجان التى تم تشكيلها.

وفى مرة أخرى كتب بريخت «ليس فى وسع الرسام أن يرسم إن كانت يده ترتجف لخوفه من حكم موظف ربما يكون مدركًا وواعيًا لمسئولياته على الصعيد السياسى، لكنه لم يتلق تربية فنية كافية، ولا يتنبه أبدًا للمسئوليات التى يتحملها إزاء الفنان».

«كيف لفن يخضع للإرهاب أن يثير حماسة الجماهير ويحضها على إنجاز المآثر؟ وإننا بحاجة إلى المآثر!».

ولقد تدخل بريخت بتلك الذهنية نفسها وبالقوة نفسها لدعم مشروع إقامة معرض تذكارى لأرنست بالراخ، الذى كانت سلطات ألمانيا الشرقية تنظر إليه نظرة مرتابة لأن فنه لم يكن يستجيب، فى رأيها، لمتطلبات الواقعية الاشتراكية. وبالراخ النحات المتميز،

كان كذلك شاعراً وكاتباً مسرحياً موهوباً. وكان قد بقى فى ألمانيا، لكنه إذ هاجمه النازيون، أمضى سنوات عمره الأخيرة فى عزلة مريعة. وأقيم المعرض وكتب بريخت «إننى أعتبر بالراخ واحداً من أكبر النحاتين الذين أنجبتهم ألمانيا». ولقد وجد بريخت فى تمثال من البرونز يمثل امرأة عجوزاً، ذلك النبل الذى به كانت هيلينا فايغل تلعب دور فلاسوفا.

إن واقع كون عدد كبير من تلك التصريحات قد نشرت فى الصحف الرسمية للحزب، يؤكد على أن حجم تغير مناخ البلد كان كبيراً. ونتيجة لهذا كله ألغيت مفوضية الدولة للفنون فى بداية العام ١٩٥٤، وتم إنشاء وزارة للثقافة تولاها يوهان بيكير، الذى كان بدوره قد انتقد فى الماضى السياسة الفنية والثقافية.

ولنؤكد هنا مرة أخرى بأن انتقادات بريخت ونشاطاته كانت تموضع نفسها على الدوام داخل الإطار الاشتراكى الذى كان يعمل من أجله ويساهم فى بنائه، كان بريخت يصغى جيداً لصرخات السرور التى بها يتلقى المعسكر الغربى أنباء الاختلافات والمساجلات، وأنباء الخلافات التى كانت تحدث داخل المعسكر الاشتراكى، وهو لم يكن أبداً مستعداً للاحتفال معهم بما كانوا يعتقدونه سيكون الجنازة المحتمة لجمهورية ألمانيا الديمقراطية، وفى ذلك الصدد كتب يقول:

«بعذوبة أيها الأعزاء/ بعد قبلة يوضاس للعمال/ كان الدور الآن دور الفنانين. والحارق، متأبطاً صفيحة البنزين، هاهو الآن يقترب هازئاً من أكاديميتنا../ حتى الجبهات الضيقة/ حيث يعشش السلام/ هى أثمن للفنون من صديق الفن هذا/ الذى هو فى الوقت نفسه صديق لفن آخر: فن الحرب».

غير أن ذوبان الجليد لم يضع حداً للخلافات ولا للاختلافات فى المجال الثقافى. لكن المناقشات صارت أكثر انفتاحاً وكان بريخت لايكف عن المساهمة فيها. وكانت سمعة البرلينر إنسمبل لا تكف عن التعاظم، وفى آذار ١٩٥٤ استقرت الفرقة فى مبنى مسرح شيفبوردام» حيث قبل ذلك بربع قرن، كان بريخت قد حقق انتصاره العالمى الأول مع «أوبرا القروش الثلاثة». وهذا المسرح الذى جدد بشكل يتلاءم

مع ما كان قبــل الحــرب، لكنه زود بمعدات وباستعدادات مسرحية بالغة الحداثة، سرعان ماأصبح المركز المسرحى الذى تتوجه إليه أنظار العالم كله. صار المكان مليئًا بالممثلين المتازين من شبان وكهول، وبموظفين تقنيين ذوى فاعلية استثنائية، وبمخرجين ينبغى إعدادهم للمستقبل، والحقيقة أنها نادرة الفرق المسرحية التى كانت تتمتع بالإمكانيات نفسها التى تمتعت بها فرقة بريخت وهيلينا فايغل. كانت الدولة تقدم مساعداتها بيد مبسوطة. وكان الجمهور، المؤلف من شبان ومن عمال، يهرع بأعداد متزايدة لمشاهدة العروض. وتروى مريان كيشنغ، الألمانية الغربية التى أرخت لحياة بريخت أنها غالبًا ماكانت تسمع الناس يقولون «إن مايعطينا إياه بريخت، لن يوفره لنا أى مسرح آخر». وهذه التحية كان من يوجهها لبريخت، متفرجون غير محترفين.

بيد أن نشاطات البرلينر إنسمبل ومديريه لم تقتصر على مسرح شيفبوردم فقد كان يتوجب تكوين مجموعات من الممثلين الهواة، وخاصة فى مختلف مصانع البلاد، كما كان يتوجب توزيع العروض وتحضير برامج خاصة للعمال، بمعنى أنه، فى سبيل تحقيق تطلعات بريخت، كان يتوجب خلق جمهور قادر على الحركة، كما يتوجب رفع المستوى الثقافى والسياسى فى البلاد. وكانت جماعة بريخت تريد كذلك - ولم تكن هذه أقل رغباتهم - تشجيع تطور المواهب الجديدة، التى كانت متمثلة - لكى لا نذكر سوى عدد قليل من أصحابها - فى ريجين لوتس إيكهار لاشال، والمخرجين منفريد فكفرت ويواكيم تنخرت، وفرنر هيخت.

وفى مهــرجــان باريس حققت فرقة البرلينر إنسمبل نجاحًا عالميًا، حيث نالت «الأم كوراج» الجائزة الكبرى فى تموز ١٩٥٤

وفى الخامس عشر من حزيران السابق كانت الفرقة قد فتحت أبواب مسرحها بمسرحية «دائرة الطبشور القوقازية» حيث أدت إنجليكا هورفيتش دور غروشا، وهيلينا فايغل دور امرأة الحاكم، وأرنست بوش دور إزداك، وصمم الديكورات كارل فون ابن. ولقد كان العرض رائعًا على الرغم من أن الصحافة الرسمية أهملت الحديث عنه. ويومها احتفل بريخت بالافتتاح بقصيدة يقول فيها:

«لقد أقمتم هنـــا مسرحاً فوق الأطلال./ فالعبوا الآن فى هذا البيت الجميل، وليس فقط للترفيه عنــا/ وليولد منكم ومنــا نحن مسالم،/ بغية أن يظل هذا البيت، وليس هذا البيت وحده، شامخاً».

«ياله من فردوس للرفاهية» هذا ماكان فى وسع بريخت أن يصرخ به مستخدماً نشيد جوته وهو ينظر حواليه: فهنا هنا ثمة أكثر من ٦٠ ممثلا وممثلة، وثمة مائتان وخمسون معاوناً فى كل المجالات.. ناهيك عن زمن للإعداد غير محدود.. وذهنية جماعية، لايمكن لسوى مؤسسات قليلة العدد أن تفخر بوجودها لديها.

كذلك منح بريخت شقـــة جديدة فى المدينة، إضافة إلى بيت ريفى فى يوكوف. وكان يمتلك طابقين له ولعائلته فى شوسشتراس على بعد بضع دقائق من المسرح. وكانت نوافذ البيت تطل على مقبرة بروتستانتية هادئة يرقد فيها هيجل، أحد فلاسفة بريخت المفضلين.

كان بريخت يمتلك أرغنه الخاص، وآلته الكاتبة النقالة وسيجاراته، ولوحاته الصينية وأقنعتـه، وصوراً لماركس وإنغلز شابين، وبالطبع أوراقه ومخطوطاته وقصاصات الصحف وكتبه.

وفى ربيع العام ١٩٥٥ ذهب إلى موسكو ليتلقى جائزة ستالين.

الآن لم يعـــد بريخت يعتبر نفســه هو ومسرحه جسراً بين الشرق والغرب. ولقد قال مرة لزميل له سويدى «ليس صحيحاً أننى جالس بين مقعدين. إننى جالس على مقعد. وهذا المقعد موجود فى الشرق».

أما هيلينا فايغل، مساعدته الرئيسية. فقد أسبغت على المسرح صلابتها وخبرتها وعبقريتها بوصفها ممثلة ومخرجة فى آن معاً. وكان قد سبق لبريخت، وأكثر من مرة أن أثنى على موهبتهـا الكبيرة. كانت هيلينا تشتغــل معــه منذ نهاية العشرينيات، لكن دورها لم يصبح أساسياً إلا خلال الثلاثينيات وماتلاها، ولقد صار دورها مهماً إلى درجـــة أن معظم الشخصيات الكبرى التى أبدعهـــا بريخت، انطبعت عميقاً

بالأداء الذى أدته لها. وفى المنفى كان بريخت قد رسم لها صورة مؤثرة فى دور «الأم كرار». وفى قصيدة أخرى له أثنى فيها على المرأة المتشابهة المتغيرة التى «لاتفاجئها أبدًا أرض تتغير بغتة تحت وقع خطواتها/ والريح تلعب دور عدوها، عاصفة بشعرها بعنف/ لكنها لاتفه إلا بهذه الكلمات: لايهمنى شعر الآخرين، فشعرى متشابه دائمًا».

وكان بريخت قد التقط لها أفلامًا فيما كانت تتبرج، وكان يتسلى بتمرير تلك الأفلام بسرعة متباطئة. «كانت كل لقطة تكشف عن تعبير منجز، مكتمل فى ذاته، ومتمتع بدلالة خاصة به». أما إخلاصها للقضايا الاجتماعية وانتماؤها لليسار خلال سنوات الثلاثين فكان قد أحاطها بهالة من المجد. وكان بريخت يرى فيها فنانة تعمد، بدلا من أن تسعى لنقل جمهورها أو إغراقه، كما كان يفعل الفنانون الآخرون، تعمد إلى حث ذلك الجمهور على الرؤية بشكل أفضل والسماع بشكل أفضل. «لقد برهنت على أن ليس هناك فن واحد، بل فنون كثيرة. وعلى أن الطيبة والحكمة هما كذلك من الفنون التى بإمكان المرء أن يتعلمها، بل وعليه أن يتعلمها».

وكان بريخت يكن إعجابًا كبيرًا للعناية التى بها كانت هيلينا فايغل تبحث عن الإكسسوارات التى تستخدمها على الخشبة، وكانت - فى سبيل هذا - قد اعتادت التصرف مثلما يفعل المزارع الواعى الذى يختار لحقله أثقل البذور، أو الشاعر الذى ينهمك فى البحث حتى يعثر على الكلمة الملائمة. وهى كانت تبحث عن الإكسسوارات المختلفة (ملعقة القصدير، أو شبكة الصياد، مثلا)، تبعًا «لعراقتها وفائدتها وجمالها»، وهى كانت تبحث عنها جميعًا «بعينى تلك التى تعرف، ويدى تلك التى تقدر، والتى تحوك الشباك، وتجهز الحساء، يدى تلك التى تعلم الواقع».

ترى، هل هناك أدوار كبيرة لم تلعبها فلاسوفا، كوراج، كارار، أنطيغون! ناهيك عن مسرحيات أخرى واقتباسات أخرى تنتظرها.

والآن، بالعمل جنبًا إلى جنب مع إريك أنغل وأرنست بوش وهانس إيسلر وإليزابيت هاويتمان وكاسبار نيهير، بدأ يخامر بريخت وهيلينا فايغل انطباع بأنهما يعيشان فى بداية الثلاثينيات.

مع مرور الوقت، صار بريخت بدينًا، وصار قليل الانتقال. وحتى لكى يذهب إلى المسرح، الذى لم يكن يبعد عن بيته سوى دقائق قليلة سيرًا على الأقدام، صار يستقل سيارته القديمة. كانت سيارته تلك مدار تفكه الميكانيكيين الذين ربما كانوا يتساءلون عن السبب الذى يجعل العجوز غير راغب فى تغييرها. والحقيقة أن بريخت كان يحب كل ماهو عتيق، وكل مابوسعه الاشتغال عليه، وكل مايمكن استخدامه مهما كان الوضع. وبعد موته، لم يتمكن جنود، جاءوا لزيارة بيت الرجل الكبير، من إخفاء تفاجئهم أمام بساطة البيت الصغير الذى كان بريخت يعيش فيه على الرغم من أنه «كان قادرًا على الحصول على كل مايرغب فيه».

فى بداية العام ١٩٥٤ وضع بريخت قائمة بالأمور التى تجعله راضيًا، مامن مرض كبير أصابه، ولم يخلق لنفسه عداوات كبيرة، ولديه مايكفيه من العمل، ولديه حصة جيدة من البطاطا الجديدة، ومن الخيار ومن الفريز، وهناك المدن الأوروبية الكثيرة التى أقام فيها وزارها، وهناك أخيرًا الإمكانية المتاحة له لكى يخرج «دائرة الطبشور القوقازى».

وبما أنه كان إنسانًا من الواضح أن بريخت، على خلاف نقاده، كان معتادًا على الإفراط فى إبداء مزاجه السيئ وأشجانه وخيبات أمله، وفى اللحظات العصيبة، كان يرى نفسه من جديد طفلا فى أوغسبورغ وسط أشجار المغث. والحقيقة أن بقاء عدد كبير من الأشياء القديمة فى داخل هذه الدولة الجديدة، لم يترك له مجالا كبيرًا للشجن. وبفارغ الصبر كان ينتظر اليوم الذى تصدأ فيه كل الأسلحة وتترك، اليوم الذى سيصبح فيه هو نفسه دون جدوى. مثل شيللى كان يحب ملذات العيش البسيطة: الوجبات الطيبة، اللحم، الجبنة، البيرة وكلها كان يحبها قدر حبه للفن وللكتب. ودون هوادة كان يقول ويعيد شعاره المفضل: أيها الأساتذة دعوا تلاميذكم يعلمونكم! أيها القادة، دعوا الشعب يعلمكم! لاتتعاملوا الحقيقة معاملة عنيفة! وأنصتوا حتى حين تتكلمون! وكان يطلب من رفاقه. لاتقولوا أبدًا «أنا» حتى ولو كنا لانكف عن سماع هذه الكلمة من حولنا. فلنناضل ضد هذا الوضع الذى يجعل «الأنا» تهيمن. وكان يتوسل إلى البرلينر إنسمبل أن يحول الأنا إلى نحن.

إن المبادئ التى كان البرلينر إنسمبل يقوم عليها، كانت مبادئ سياسية بالطبع. وكان بريخت ينتظر هذا النوع من المسرح منذ سنوات العشرين. وضمن إطار تدريبهم، كان المتعاونون مع البرلينر إنسمبل، يتلقون دروسًا فى الماركسية اللينينية، وكانت هناك ساعتا نقاش فى الأسبوع. أما الكتاب المسرحيون، وأعضاء الإدارة فكانوا يعمقون معرفتهم بالمادية الديالكتيكية فى جامعة هومبولدت فى برلين، هذا بينما كانت المسرحيات القديمة والجديدة تخضع لنقاش تاريخى – اجتماعى.

كانت معونات الدولة، التى وصلت إلى أكثر من ثلاثة ملايين مارك، كانت تتيح لبريخت وفايغل أن يتمهلا قدر مايشاءان في التمارين، وبمعدل عام لم يكن يقدم سوى عرض جديد واحد فى العام.

فى نظر كثير من الزوار، كانت مشاهدة بريخت وهو يدير تمرينًا ما، تجربة نادرة. كان يجلس فى وسط الصالة، محاطًا بتلامذته، وبين شفتيه سيجاره الخالد. (ذات مرة عرضت صورة كاريكاتورية له وهو يدخن ضمن إطار نشاطات النضال ضد الحريق). وكان يوجه تعليماته، دون تصلب، وكان دائمًا مايسأل الممثلين عن رأيهم، ويعمل معهم أكثر مما يعمل من أجلهم. كان أحيانًا يدعى الجهل، إزاء مسرحياته الخاصة كما إزاء مسرحيات الآخرين، وكان يطرح أسئلته كما لو أنه لم يكن يعرف الإجابات سلفًا. وكان دائمًا يفضل الاقتراح على التعليمات. وخلال التمارين كانت هناك مناقشات قليلة جداً ذات طابع سيكولوجى. فالضرورى أكثر منها كان اختبار الأفكار، والتدليل على قيمتها، وكان يقول للممثلين «لماذا تعطونى أسبابًا؟ برهنوا لى».

وكان مستعداً للقبول بكل اقتراح يبدو له ذا قيمة، من أنى أتى.

نص المسرحية كان دائمًا شيئًا مؤقتًا، ينبغى عليه أن يثبت نفسه خلال العمل. وكان بريخت يغير النص ويعدل فيه ما إن تلوح له ضرورة ذلك. وكانوا يسألونه «لماذا توقف دائمًا عملك على مشهد قبل إنجازه؟» فيجيب «لأنك حين تحفر ثقبًا فى خشبة سميكة، عليك أن تتوقف بين الحين والحين للتأكد من أن أداة الحفر لم تسخن أكثر مما ينبغى.. ففى المجال الفنى أيضًا، على المرء أن يتصرف بشكل

يجعل الأمور العسيرة سهلة.. ثم إننى أشعر بحاجة لصياغة مشاهدى فى آن معًا، وذلك لكى لا ينضج أحدها قبل الآخر. فإذا لم أفعل هذا ستفقد المسرحية طابع التوازن».

لكن كل مشهد ومقطع من المسرحية كان يحلل على حدة وفى العمق. وغالبًا ماكان الممثلون يرون نص المسرحية، للمرة الأولى حين يجتمعون فى الصالة للتمرين على العمل. وكانوا يجهلون الكيفية التى سوف ينتهى بها العمل. كان بريخت يعتقد أن الدوافع الخلاقة إنما تولد بفعل عنصر المفاجأة. فعلى الممثل أن يكتشف فيما هو منكب على قراءة النص.

بعد ذلك كانت تجرى مناقشة الفصل الأول بأسلوب بريختى نموذجى عن طريق الأسئلة والأجوبة. ولنأخذ هنا على سبيل المثال مسرحية جديدة هى مسرحية أرفن ستريتماتر «كاتسغرابن».

ما الذى يحدث فى المشهد الأول؟ يسأل بريخت. فى المشهد الأول تشق طريق تؤدى إلى المدينة. بناء على طلب من؟ بناء على طلب حزب الوحدة الاشتراكية. لا! يصرخ بريخت. صمت.. «إن هذا الأمر لن نعلمه إلا فى المشهد الثالث» إلخ.

إن المناقشات التى كانت تدور من حول المسرحيات كانت تحتوى على شيء من السحر، فبريخت كان يجس النبض، ويسبر الأغوار، ويختبر النتائج. وكانت هذه العملية الديالكتيكية قد أدت إلى نتائج باهرة فى اقتباسه لمسرحية شكسبير «كوريولانوش».

فبريخت بهدف تعليم الممثلين ممارسة التغريب، صاغ مشاهد جديدة ألحقها بـ «روميو وجولييت» و «هاملت». وكانت إحدى طرقه المفضلة تقوم فى نقل حوار المسرحية التى يجرى التمرين عليها، بجعله يتحول إلى أسلوب غير مباشر، وعند ذاك كان الممثلون يعبرون عن أنفسهم على الشكل التالى (المشهد المنقول هنا مقتطف من «الجابى»):

«ليز: خلال ليلة عاصفة فى تشرين الثانى فيما كان لوفر يصحح الدفاتر، دخلت ليز إلى غرفته. لكنه لم يلق عليها التحية، فقالت له إنها قد فاجأته دون ريب. كل مافى الأمر أنها رغبت فى سؤاله عما إذا كان بحاجة إلى شىء.

«لوفر: إذا كان بحاجة إلى شىء! أجاب لوفر. لا، هذا ما صرخ به. ترى ما الذى قد يكون بحاجة إليه بائس مثله؟ كان عنده كل ماهو ينبغى وكان يستعد لولوج سريره».

ويضيف بريخت إن هذه النصوص كانت تعطى للممثلين الذين يطلب إليهم أن يقرأوها بصوت طبيعى، مشيرين إلى الحركات الرئيسية فيها، ومقترحين أساليب التصرف. وكان على لهجتهم أن تكون لهجة شاهد عيان يحكى حكاية مايراه. وبهذا كان بمقدور الممثلين أن يخلقوا أثر التغريب.

خلال التمارين كان بريخت يهتم اهتماماً كبيراً براحة ممثليه. وكان يصر على أن تكون الإضاءة قوية لكى يتمكنوا من قراءة أدوارهم بسهولة، كما كان يصر على أن تجهز مقاعد مريحة لأولئك الذين ينتظرون دورهم. وكان دائماً يعطى أذنيه لاقتراحات أولئك الذين يشتغلون معه. فذات يوم اكتشف أحد التقنيين غلطة فى «الأم» وقال: إن العامل يكسب أقل من الشرطى. وعلى الفور أجرى بريخت التعديلات اللازمة. وإبان إعادة افتتاح مسرح «شيفبوردام» كان بريخت قد وجه إلى التقنيين رسالة يطلب منهم فيها أن يذكروه بكل ماهو مدين به لهم فى كل مرة قد يبدو منه شىء من العنف تجاههم. يومها خط التقنيون العبارة على يافطة كبيرة وعلقوها فى أعلى المسرح، لينزلوها كلما احتاج الأمر إنزالها.

أما مصمم الديكور كاسبار نيهير فكان يشتغل بنفس الدقة والاهتمام اللذين كان بريخت وفايغل يشتغلان بهما. فالإكسسوارات والديكورات كان ينبغى عليها دائماً أن تكون جميلة ولاعيب فيها على الرغم من كل بساطتها. وكان هذا المبدأ نفسه يطبق كذلك على البرامج المطبوعة التى كانت وعلى الدوام مصدر سرور للمتفرج الذى يأتى ليشهد عروض البرلينر إنسمبل، وهى برامج كان من شأنها أن تكون نماذج تحتذى

بالنسبة لمسارح العالم أجمع. فالوثائق، سواء أكانت على شكل صور أو نصوص، وحجم البرامج والملاحظات كانت كلها تقدم بشكل يرضى العين والعقل فى آن معًا. وعلى هذا النحو مثلا لا نجد فى برنامج «أيام الكومونة» لوحات تمثل باريس فى العام ١٨٧٠ وحسب، بل نجد أيضًا صورًا لأحداث الانتفاضة ناهيك عن صور العرض مصحوبة بملاحظات عليها.

إن أيًا من أولئك الذين شاهدوا تمارين الإنسمبل وعروضه، لن يصدق بسهولة، كما يفعل الكثيرون خطأ بأن بريخت إنما كان بريخت، وقبل أى شىء آخر فى جعل ممثليه ومسرحياته، تخطيطيين، منتزعى الإنسانية ومجردين. فأمام سؤال ممثل، سأله عما إذا لم تكن تقنيته تؤدى إلى تصور فنى بحت (بل وربما بالغ التعقيد) ولا إنسانى للمسرح، رد بريخت:

«ربما يكون أسلوبى فى الكتابة، وولعى باعتبار كل شىء غنيًا عن البيان، هو مايخلق هذا الانطباع. ألا فليذهبوا إلى الجحيم! إنه لمن البديهى أنه ينبغى أن يكون على خشبة مسرح واقعى، شخصيات حية، مكتملة متناقضة عامرة بكل ما لديها من أهواء، مباشرة فى تعبيرها وتصرفاتها. فالمسرح ليس دكان عطار، ولا حديقة حيوان مليئة بالحيوانات المصبرة. إن على الممثل أن يعرف كيف يخلق شخصياته (وإذا أتيح لك أن تشهد أحد عروضنا سوف تجد حقًا أناسًا مثل هؤلاء. ولسوف تدرك أنهم بشر حقًا، وهم ليسوا بشرًا على الرغم من مبادئنا، بل بفضل مبادئنا!».

- ٣ -

الأعمال الأخيرة

لقد بات الأمر الآن يفترض تجديد شباب المسرحيات، وهى مهمة لايمكن أن يكون هناك ماهو أصعب منها، وكما يمكننا أن نفهم بسهولة، لم يكن بريخت من أولئك الذين يكتفون بالعودة إلى المسرح القديم أو بتقديم مسرحيات قديمة، لمجرد أنها عريقة ومدعاة للاحترام. وكذلك لم تكن المسألة مسألة نفض غبار عنها بغية إعادة إبراز طابعها المستمر أو «الشمولى». بل كان الأمر، كما يقول بريخت يقوم فى إعادة تقديمها تاريخيًا، أى موضعتها فى موضع متعارض بقوة بالنسبة إلى عصرنا. وفى سبيل هذا، كان من الواجب تعريضها لضوء حديث، وتعرية أيديولوجيتها بغية الترفيه عن متفرج اليوم وتعليمه فى آن معًا.

لقد كان بريخت بوصفه ديالكتيكيًا، أبرع من ألا يلاحظ التناقضات ما إن تمثل له. فإذا كانت الحقيقة ملموسة، كما يؤكد دائمًا، فإن هذه الحقيقة الملموسة كانت تبرهن - له وللآخرين، بأن الإنسان الجديد، صانع المجتمع الجديد الذى يتكون الآن، هو أبعد من أن يفلت كليًا من تأثيرات الماضى. فالإنسان لم يصنع من فولاذ. إن ثمة عادات قديمة لاتزال موجودة، وكما كتب بريخت فى إحدى قصائده أن «النسر البروسى» لايزال يصرخ دومًا بأوامره بصوت أجش، ولاسيما ساعة الطعام وحين يوجه خطابه إلى الشباب. وبما أن بريخت صار الآن ذا سمعة عالمية، كانت مسرحياته فى متناول اليد على جانبى خط الفصل بين الألمانيتين. وكان هو يرفع صوته ليتحدث إلى مواطنيه فى ألمانيا الاتحادية حيث كانت عملية «التطهير»

هذا إذا كانت قد وجدت فعلا. تصاحب بشعور يتخذ شكل شعور بالذنب وأمل بالوصول إلى عفو تام، بعيد زمنيًا إلى حد ما.

إذا كان بريخت مع مسرحية «أنطيغون»، قد أعاد اكتشاف اليونان القديمة لكى يستخلص أثرًا متعارضًا مع الزمن الراهن، فإنه من أجل غاية مشابهة يعم وجهه شطر عهد (الستورم أوند درانغ» الألمانى وشرع فى اقتباس مسرحية «الجابى» لجاكوب ميخائيل راينهولد لنز. ومن المعروف أن هذا العبقرى التعيس، الذى كان نموذجًا على عصره، والذى كانت حياته صاخبة مثل مسرحياته، والذى صب اضطراباته وضروب غضبه على مسرحياته وقصائده، قد مات فى موسكو فى العام ١٧٩٢، بعد بضع سنوات أمضاها فى جنون هادئ.

ولقد عاشت رغم الزمن اثنتان من مسرحياته «الجنود» و «الجابى» والمسرحيتان تنبعان معًا من تجاربه الشخصية. فالشروط الرهيبة التى كانت تفرضها آنذاك عائلات الأرستقراطية الصغيرة على موظفيها، وتدهور نظام السخرة الذى كان يفرض على هؤلاء، معروفان تمامًا. وفى معرض تذكيرنا بالإذلال الذى كان يتعرض له أشخاص مثل موزار وهايدن وهولدرلن، لن ندهش أبدًا إذا رأينا مصير جاب صغير يسلم أمره إلى نبيل ريفى، كان أسوأ بكثير. وذلكم هو موضوع تلك الملهاة المريعة التى يحمل بطلها الرئيسى اسم لوفر.

الواقع أن بريخت لم يمس الخط العام للمسرحية، بل واحترم كذلك لغتها، وعلى الأقل فى عدد كبير من لحظاتها. لكنه اهتم فى اقتباسه، كما كانت عادته، بتحديد الموضوعة المركزية، وتقليصها وتبسيطها، إنما دون أن يحدث أى تغير فى سمتها التاريخية. وهو يقول فى مقدمتها إن هذه المسرحية هى درس فى البؤس الألمانى، وهو المصطلح الذى به يشير بريخت إلى تدهور الروح الألمانية وإحباطها، بعد أن تعرضت لعواصف النزعة الإطلاقية بعيد حرب الثلاثين سنة. والمسرحية هى كذلك انتقاد لألمانيا، وهى تحكى عن جاب هولوفر ابن القسيس الذى تعاقدت معه أسرة من النبلاء الريفيين، هى أسرة فون برغ، لكى يهتم بابن الأسرة الذى عرف بعناده الحقيقى.

ولقد كان على صاحبنا أن يتحمل الكثير من المتاعب؛ فأسياده قساة جداً، فهم يحاسبونه على كل شىء رغم أنهم يغوونه جيداً، وهم يحصون عليه حركاته ويمنعونه من قول ما يفكر فيه. ذات مرة يغوى لوفر صبية المنزل، مع كل مايترتب على ذلك. ثم لكى يفلت من الأخطار التى تحيط به يهرب ويجد ملجأ لدى معلم المدرسة المتحزلق فينلال وحين يعثر عليه مطاردوه يسببون له بعض الجراح، لكنه لخجله من الرغبة التى يستشعرها إزاء تلميذة مضيفه العذبة، ولخشيته من أن يقترف للمرة الثانية تلك الفعلة الشنيعة نفسها، يخصى نفسه. لكن الصبية تقبل به كما هو. فيما كان لنز يرغب، خاصة، فى التشديد على ضرورة تحرير التربية، عمد بريخت من جهته إلى رفع مستوى المسرحية ليجعل منها نقداً للمجتمع الذى يندد فى آن معاً بسماته الإقطاعية (ويلاحظ بريخت أن بالإمكان إقامة توازن بين مشاعر السيدة فون برغ الرهيفة، وتذوقها للموسيقى، والميل الذى كان الجلاد النازى هايدرخ يظهره لموسيقى باخ، وبتجلياته العامة لدى البرجوازية، فلوفر الذى يستغله النظام الإقطاعى، هاهو هنا يستغل نفسه بنفسه. أما خصيه لنفسه فهو فى آن معاً فعلة مادية وفعل روحى، فهو يرمز إلى خصى المثقفين البرجوازيين الألمان لأنفسهم، أولئك البرجوازيين الذين «لايعيشون إلا ذهنياً ثورات الآخرين ووجودهم الخاص». فلوفر ما إن يصبح مخصياً حتى يتمكن من الحصول على عمل يرضيه (وهو مايلاحظه معلم المدرسة بسرور)، بل وينجح فى الحصول على شهادة مديح من الأسرة التى كان قد أغوى ابنتها (وفى هذا المجال أيضاً تنتهى القضية نهاية حسنة). فعملية البتر التى كان لوفر هو فى آن معاً فاعلها وضحيتها هى بهذا المعنى عملية بتر للروح الألمانية، عملية بتر تطال أساتذة تلك الروح وتلاميذها. صحيح أن لوفر يهرب من العالم الإقطاعى، لكنه لا يهرب إلا لكى يسقط فى براثن البرجوازية الصغيرة. أما خصيه فهو «فعل يضع نهاية لكل الأفعال الأخرى».

وبالعبارات التالية، يثنى فنسلاس، معلم المدرسة على مساعده الجديد لوفر الذى أنجز لتوه عملية «بتر رجولته».

«هلم بين ذراعي أيها الشاب الكريم، أيتها الأداة التي أبدعها القدر! ها أنت ذا الآن على خير درب تؤدى بك لتصبح بيرقًا للمدرسة وكوكبًا فى سماء التربية. ترى من هو الجدير بأن يعلم إن لم تكن أنت الجدير؟ فأنت تملك، من بين الجميع، الصفة المثلى، أولم تكبت فى داخلك ومنذ زمن طويل، نزعتك الثورية، لتخضع أمام واجبك؟ أنت منذ الآن ليست لك أية حياة خاصة تمنعك من أن تضع رجالا على شاكلتك.. وإننى واثق من أن ليس هناك أية وظيفة للتدريس فى طول هذه المقاطعة وعرضها، لايمكنك المطالبة بها».

ترى هل سبق لأحد أن حدد بمثل هذا الوضوح، وأن عرض بمثل هذه العبارات المريعة، ذلك الخليط من البربرية «والروحانية»؟ إن الإخراج الذى قدمت به المسرحية فى البرلينر إنسمبل أتى ليشدد على القوة «الهزلية» فى هذه المسرحية. ففى البداية يتحرك لوفر وكأنه يتحرك على أنغام علبة موسيقية. وفى مقدمة المسرحية، يطلق بريخت تحذيراً برسم الجيل الألمانى الجديد:

«إنه المعلم الألمانى، لا تنسوه أبداً.

إنه نتاج الطبيعة - المضادة، وناشرها

فهيا، يا معلمى وطلاب العصر الجديد

تمعنوا فى زلفاه.. لكى تتحرروا منه».

فى نيسان ١٩٥٠، قدمت «البرلينر إنسمبل» عرضاً رائعًا لهذه المسرحية، غير أن الصحافة الألمانية الشرقية، لم تستقبلها بأى حماس. بل وصفتها بأنها «فعالية فى سلبيتها». ولقد رد بريخت على هذا النقد فى ملاحظة قال فيها:

«إن بإمكان هذا العرض أن يساهم فى صياغة الإصلاحات الكبرى التى تحدث الآن فى مجال التعليم فى أراضى الجمهورية. فكقاعدة عامة، يمكن للمسرحية الهزلية - كما هو الحال مع أعمال من طراز «ترتوف» و «دون كيشوت» و «المفتش العام» و «كانديد» - أن تستغنى عن ضرورة أن تعارض النموذج الذى تقدم عنه صورة ساحرة،

بنموذج مثالى. وفى المرآة المقعرة التى تضعها لكى تقدم، بشكل مبالغ فيه، ما تريده أن يكون عرضة لهجومها، من الضرورى أن تكون الشخصيات مشوهة. أما فى «الجابى» فإن العناصر الإيجابية إنما هى ردود الفعل الغاضبة التى يثيرها المرأى اللاإنسانى لرجل، هو فى آن معًا ضحية لامتيازات غير مبررة، ولأيديولوجيا مزيفة».

إن بريخت وزملاءه، فى معرض وصفهم لـ «البؤس الألمانى» غالبًا ماكانوا يخوضون الصراع ضد النقاد الرسميين، أما ذروة الغليان فحلت مع تفسير شخصية «فاوست»، التى كانت قد اعتبرت على الدوام، ميراثًا مقدسًا من إرث العقل الألمانى. ثم حين قدمت «البرلينر إنسمبل» ملهاة هاينريخ فون كلايست الكلاسيكية «الجرة المحطمة»، كان نصيبها مزيدًا من الهجوم، أما فى حالة «فاوست» فإن بريخت وإيسلر هوجما، ليس بوصفهما متعاونين مع الفرقة، بل بوصفهما فنانين فردين.

كان هانس إيسلر قد لحن مأساة عنوانها «يوهان فاوستوس» تظهر فاوست بشكل غير ممالئ له، إذ إنه هنا يجسد النظام البرجوازى فى مواجهة المناضل الشيوعى توماس مونتسر، الإصلاحى الدينى والشهيد، وعند نهاية نقاش طويل شارك به بشكل خاص، قائد الحزب، إلكسندر أبوش، ندد أرنست فيشر وصحيفة «نيوز دويتشلاند» بالطابع «اللاوطنى» و «اللااجتماعى» لذلك العمل الذى رأيا فيه تحريفًا خطيرًا بالنسبة إلى التفسير الكلاسيكى. وكان إيسلر ينوى تحويل العمل إلى أوبرا، قال أبوش «ليس بوسع فاوست أن تصبح أوبرا وطنية ألمانية إلا إذا فهم مؤلفها بأنه، حتى ولو تعلق الأمر بالحروب الفلاحية الألمانية الكبرى، ينبغى عليه أن يصور فاوست بسمات البطل الروحى الكبير الذى يخوض معركة ضارية ضد البؤس الألمانى، وفى سبيل فهم شمولى للعالم».

ولقد ساهم بريخت فى النقاش الذى، إذ أتى بعد فترة يسيرة من الاستقبال السيئ الذى قوبل به تقديم فرقة «البرلينر إنسمبل» لمسرحية «أور - فاوست»، أتاح له أن يرد بشكل أقل شخصية، فقال بريخت إن من حق إيسلر، كما من حق أى شاعر آخر، أن يعيد تشكيل شخصية فاوست، وهو اقتصر على أن يجعل منه شخصًا ذا نزعة إنسانية،

يعمد، على الرغم من كونه ابن فلاحين، إلى التخلى عن قضية آبائه، ويماهى نفسه مع مضطهديهم بغية الحصول لنفسه على المعرفة والخبرة الضروريين لتطوير شخصيته بشكل أفضل. وإيسلر بعيداً عن تحويل التاريخ الألمانى إلى مادة للسخرية، وجه تحيته إلى أفضل مافى ذلك التاريخ، فى شخص الفلاحين المناضلين وزعيمهم توماس مونتسر. وتابع بريخت يقول إن المسرحية تتمتع بطابع بالغ الراهنية فى زمن كانت فيه البرجوازية الألمانية الغربية، راغبة مرة أخرى فى إقناع الإنتلجنسيا بالتحول لمناهضة الشعب، فالمسرحية عبارة عن «عمل أدبى ذى مغزى».

من الطبيعى أن الاتهام الذى وجه إلى المؤلف، لم يكن فقط لأنه صور شخصية وطنية كبيرة، هى شخصية فاوست بصورة تهكمية، أو شوه عملا أدبيًا كبيراً هو «فاوست» جوته. ونحن لسنا بحاجة إلى الوقوف طويلا عند الأثر الذى مارسته الأسطورة الفاوستية على الذهنية الألمانية. فهذا أمر انهمك توماس مان بتبيانه فى روايته «الدكتور فاوست»، لكنه كان قد سبق له أن أوحى بشكل غير مباشر فى روايته «الجبل السحرى» (إنما دون أن يدرك كل مايترتب على هذا) بالمغزى الحقيقى لذلك الميل الألمانى نحو مبدأ «التطوير الذاتى» الذى كان يربط عادة باسمى فاوست وجوته. وحتى فى العام ١٩٢٤، لم يكن بوسع أحد أن يدرك بوضوح دروب هاوية الرعب التى كانت تقود إليها رغبة «التطوير الذاتى» تلك. من الواضح أن فاوست، بالشكل الذى كتبه به جوته، يعى عند نهاية حياته، وظيفته الاجتماعية، ومسئولياته إزاء الإنسانية. لكنه فى القسم الأول من التراجيديا، يسعى وحسب إلى إرضاء ذاته (كما هو حال بعل البريختى المتمتع بذكاء خارق) إلى حد ما، عبر الحصول على الشهادات الجامعية وعلى مساعد مفيد للغاية هو مفيستو فيليس، ولكن يالغريتش المسكينة، أى حظوظ ستبقى لها فى مواجهة فاوست، فى مواجهة ذلك العالم العجوز وقد تحول إلى شاب جميل، بالغ الرجولية والشبق!

كان بريخت قد أسند إلى تلميذه إيفون مولك أمر إخراج «أورفاوست» لجوته، تلك المسرحية التى قدم عرضها الأول فى الثالث والعشرين من نيسان ١٩٥٢.

غير أن الفكرة العامة التى كانت تقوم فى تناول تلك المأثرة الكلاسيكية دون الشعور بأى خوف إزاءها فكانت فكرته. فالأمر هنا لم يعد يقوم فى معاملة مسرحيات جوته بصخب أجوف! بل على العكس من هذا نجد أن تلك الكتابة الجديدة للمسرحية، تبرز للعيان مالدى المؤلف الألمانى الكبير من «روح مرحة». ولقد حملت المسرحية مشهدين أثارا حنق النقاد بشكل خاص، المشهد الذى ينشد فيه الطلاب الثملون، الأغنيات فى قبو آخر باخ، وذاك الذى يلعب فيه مفيستو فيلس دور الأستاذ إزاء التلميذ فاغنر. كان بريخت يعرف الجامعات والطلاب والمعلمين الألمان بشكل جيد، لذا تمكن من الاستفادة من معرفته تلك. غير أن التصور البريختى لشخصية فاوست نفسها، لم يكن أقل هرطقة. فهو كان يرى فيه «مستغلا» (وهو ماكانه فعلا) مستعداً لملء جيوبه بفضل الثروات التى لاتنضب والتى وضعها مفيستو بتصرفه. كذلك نجد أن تصوير فاوست كإنسان منحط (وهى صفة يستخدمها بريخت فى ملاحظاته) مما يسمح له بإغواء غريتش «بأسلوب بطولى»، ويؤدى إلى دمار الفتاة الشابة وشقيقها وشقيقتها. يأتى دون أن يجد أى تعويض له، عند نهاية حياته، فى اعتناقه للمبدأ الذى يطلق عليه بريخت اسم «الإنتاجية».

لقد كان هذا الأسلوب فى تصوير الماضى الألمانى، وإلحاح بريخت على تصويره للجمهور على هذا النحو، هو ما أثار النقاد الرسميين وجعلهم يلومون «البرلينر إنسمبل» بسبب «أسلوب الماريونيت» الذى يتبعونه، فيجعلهم عاجزين عن استثارة المشاعر الإنسانية، ولقد جرى التنديد أيضاً بتلك النزعة البدائية الهادفة إلى تقديم صورة رمزية للبؤس الألمانى، فهذا البؤس هو الذى صار البطل الوحيد للمسرحية، بحيث جعل فى الحقيقة أداة للهجوم على الإرث الثقافى الألمانى، وعلى الثقافة القومية.

إن القوة التى استخدمها بريخت فى محاولة منه لفضح طفيلية فاوست الشرهة ونشاطاته الاستغلالية، هى القوة التى استخدمها أيضاً ليصف بها شخصية دون جوان الأكثر هدوءاً والأكثر إغاظة على الرغم من أنها لاتقل جدية عن شخصية فاوست.

وإذا كان بريخت قد عمد إلى اقتباس هزلية موليير التى لاتضاهى فما هذا إلا لكى يبرهن على أن تألق دون جوان ليس سوى تألق «الطفيلى».

فبريخت كان يرى أن موليير يقف مناصراً لدون جوان ولبيقراطيته، وهو إذ «يمحو السماء»، إنما كان يسخر من مؤسسة بالغة الإبهام يكمن المبرر الوحيد لوجودها فى تحطيم كل لذة من لذات العيش. ومهما كانت التحفظات التى يمكن إبداؤها حول هذا التفسير لأفكار موليير، فإن الأصل ظل كما هو دون أن يمس، أما صرخة سغاناريل، خادم دون جوان المخلص، ورقيبه أيضاً، صرخته الأخيرة حين يؤخذ سيده إلى الأقاليم الجهنمية من قبل القائد، فلا تستخدم إلا للتأكيد على نوايا موليير وبريخت، وهى نوايا على الرغم من اختلافها غالبًا ماتكون متوافقة فيما بينها.

إن ذهنية النقد الحيوى والمرح نفسها، هى التى تطبع اقتباس بريخت للملهاة المؤلف الإنجليزى جورج فاركوهار، التى تعود إلى بدايات القرن الثامن عشر، وكان اسمها «الضابط المجند» فأطلق عليها بريخت اسم «طبول وأبواق». بذكاء شديد نقل بريخت أحداث تلك المسرحية إلى أواخر القرن الثامن عشر، أى إلى زمن الثورة الأميركية، مما أتاح له أن يدخل إشارات وتلميحات إلى الإمبريالية البريطانية وإلى حرب الاستقلال الأميركية. ولقد جعل بريخت بين المشاهد أغنيات تتبع أسلوب أغنيات القرن الثامن عشر وذهنيتها، ومع هذا ظلت تحمل روح المسرحية ككل. والمسرحية بشكل عام تهاجم الحرب، وينعكس هذا الهجوم من خلال المصاعب التى تواجه الضباط الإنجليز المجندين، خلال مساعيهم للعثور على أشخاص يجندونهم، فى الوقت الذى تكتشف فيه فى مكاتب التجنيد، منشورات تحمل المسودات الأولى لإعلان الاستقلال الأميركى، ناهيك عن خطابات بنجامين فرانكلين اللاهبة.

بعد ذلك وللمرة الثالثة والأخيرة عاد بريخت إلى موضوعة جان دارك، فمسرحيته «محاكمة جان دارك فى روان ١٤٣١» وهى مقتبسة من مسرحية إذاعية كتبتها آنا سيفرز، تروى مشاهد المحاكمة بأسلوب مؤثر وبسيط. وفى تلك الكتابة للمسرحية

تكون الأصـــوات التى تــقـــود خطى جـــان دارك أصـوات الشعب. وبعـد إعدامـهـا، نجد فلاحين، هما الجد يروى والشاب جاك ليغران يتحدثان عنها على النحو التالى:

«ليغران: لقد رأيتها تحترق، يابيار

«بروى: لقد قادت فرنسا.

«ليغران: كذلك فرنسا قادتها.

«بروى: كنت أعتقد أن أصواتنا هى التى كانت تقودها.

«ليغران: أجل، أصواتنا.

«بروى: ما الذى تريد قوله؟

«ليغران: حسنًا، هاك الكيفية التى بها حدث الأمر. فى البداية اتجهت فى مواجهة العدو، تاركة الشعب بعيدًا بعيدًا وراءها، وأضاعت نفسها، ثم وفيما كانت مسجونة فى البرج، فى روان، لم تكن تعلـم شيئًا عنـا. ولهـذا وهنت، كما كان سيحدث لى أو لك لو كنا مكانها. بل ولقد تخلت عن موقفها. لكن بعد تخليها، كان شعب روان البسيط من الغضب بحيث اندفع بكل قواه ضد الإنجليز فى المرفأ البحرى هذا. فعلمت بالأمر - والله وحده يعرف كيف - فاستعادت شجاعتها. وفهمت بأن المحكمة ليست ميدان قتال أكثر رهبة من خندق أورليانز. عند ذاك جعلت من ذاك الذى كان هزيمتها الكبرى، أكبر انتصار لنا. وحين صمتت شفتاها، سمعنا صوتها.

«بروى: أجل، فالحرب لم تنته بعد».

ومن كروم العنب، تصعد أصوات الفتيات اللواتى ينشدن بحبور أشعار كريستين دى بيزان الجميلة التى تتغنى بجان دارك.

من هو القائد؟ ومن التلميذ؟ من المعلم؟ ومن التابع؟ إنها أسئلة غالبًا ماكان بريخت يطرحها على نفسه، ودائمًا ماكان الجواب هو هو لايتغير: العمال هم المعلمون، والقادة التلاميذ والتابعون.

منذ العام ١٩٥٢ كان بريخت يشتغل على اقتباس لمسرحية «كورليانوس» لشكسبير. وكانت تلك التراجيديا تثير اهتمامه منذ سنوات العشرين، أى منذ قدمها إريك أنغل، بإخراج رائع فى برلين. وإذ عاد بريخت إليها بعد كل تلك السنوات، هاهو الآن يكتشف فيها إمكانيات جديدة. صحيح أنه لم يملك الوقت الكافى لإنجاز المسرحية، لكنها كانت لدى موته متطورة بما يكفى للسماح لفرقة «البرلينر إنسمبل» بنقلها إلى الخشبة وجعلها أحد عروضها الأكثر أهمية.

ومع أن كتابة بريخت للمسرحية ظلت أمينة للأصل فى مجموعها، فإن عدداً من التعديلات المهمة يشير إلى أنه كان بالفعل ينوى الابتعاد عن الموضوعة الشكسبيرية. فى تلك المسرحية كان يهمه بشكل خاص موضوعان: الصراع بين العامة والنبلاء من جهة، وأزمة السلطة من جهة ثانية. فبرأى بريخت، ليست مأساة كورليانوس مأساة قائد متعجزف، أذله شعب يحتقره، وإذ يسعى للانتقام منه، يتحول عن غايته بناء على توسلات أمه. فالمسألة الرئيسية هنا هى بالأحرى مسألة تتعلق بمعرفة ما إذا كان الزعيم شيئًا لا غنى عنه. فاحتقار كورليانوس لشعب روما هو من الجدية بحيث يشعر نفسه أكثر قربًا من عدوه القديم أوفيديوس، أكثر منه من مواطنيه. أما الاستياء المبرر الذى يشعر به العامة بعد الشروط الظالمة التى تم توزيع القمح بناء لها، فكان الشرارة التى أشعلت اللهيب، فكادت الثورة أن تندلع لولا وجود خطر الغزو المعادى. بيد أن الوحدة التى تحققت على هذا النحو كانت وحدة مؤقتة وسرعان ماتحطمت أمام عجرفة كورليانوس وعناده. هل تحتاج روما إليه؟ يجيب بريخت لا، وفى المشاهد التى أضافها يؤكد لنا الكاتب أن بمقدور الرومانيين أن يستغنوا عنه كل الاستغناء، فهم سيقاومون إذا ما هاجمهم الجنرال. ولم يكن العامة وحدهم من عبر عن هذا الرأى، بل فولومنيا، أم كورليانوس أيضاً.

وفى اللحظة التى يبدو فيها النبلاء وكأنهم يغادرون روما التى يهددها كورليانوس يلاحظ بروتوس:

«إذا كان أولئك الذين عاشوا بفضل روما لايريدون الدفاع عنها، فإننا نحن الذين سندافع عنها. نحن الذين عاشت روما بفضلنا حتى الآن. فلم لايدافع البناءون عن الجدران التى بنوها؟».

لقد سبق لنا أن رأينا أعلاه كيف أن بريخت لم يكن أبداً يعرض فى مسرحه، المسرحيات القديمة كما هى، بل كان يكرس لكل منها أشهر عمل طويلة، ونحن بوسعنا أن نكون على ثقة من أنه، فى تلك المأساة كما فى غيرها، إنما كان يسعى إلى تسليط الضوء على «أخلاقية» معاصرة. وهو يقول فى ملاحظة تفسيرية:

«فيما يتعلق بالبطل نلاحظ أن المجتمع معنى بشكل مباشر أيضاً بسمة أخرى من سمات شخصيته، بواقع أنه مقتنع تمام الاقتناع بكونه لاغنى عنه. والمجتمع لايمكنه أن يستسلم أمام هذا الرأى دون أن يجازف بالدمار. لذلك نراه بالنتيجة ينتفض ضد هذا البطل ويعارضه معارضة لارجوع عنها».

أما غرور كوريلانوس «فإن المجتمع، أى روما هى التى تدفع ثمنه، إلى درجة المخاطرة بأن يصيبها الدمار».

وبحس ساخر متميز، يضيف بريخت إلى نهاية المسرحية، مشهداً قصيراً يعمد مجلس الشيوخ خلاله، وبعد أن يتناهى إليه نبأ موت «البطل» كوريلانوس، يعمد إلى مناقشة القضايا العادية باسم شعب روما ولمصلحته. وهكذا، وكما فى مسرحية «إدوارد الثانى» تنتهى المأساة بالتهكم.

كان بريخت يخطط لكتابة مسرحية حول يوليوس قيصر خلال منفاه الدانماركى. وكان قد كتب قصة بعنوان «قيصر وجنوده»، وفكر بصنع فيلم حول هذا الموضوع نفسه. ومع مرور الوقت، مزج هذا كله لكى يستخلص منه رواية عنوانها «قضايا السيد يوليوس قيصر» حال الموت بينه وبين إتمامها.

على الدوام كان بريخت فى أحسن حالاته حين يشعر أن بوسعه اللجوء إلى المجاز. أما الرواية الطويلة والضيقة معًا، فلم تكن تلائمه أبداً. كان يفضل عليها الأمثولة المختصرة.

كما كان يفضــل أسلوب الحلقات فى كتابة القصة. فهذان النوعان كانا يقربانه أكثر من أى شىء آخر، من الأسلوب الملحمى الذى يطبع مسرحه، كما كانا يستجيبان أفضل استجابة لحاجاته السيكولوجية والجمالية. كذلك كان يميل إلى الأحدوثة ميلاً كبيراً. ولقد تبدت له خلال سنوات منفاه وخلال الأزمة العالمية ملحة إلحاحًا كبيراً، ضرورة التعبير عما كان يريد قوله بشكل مجمع مكثف مختصر وموضوعى، لكنه قبل ذلك الحين، كان قد سبق له أن ترجم تلك السخرية الديالكتيكية التى كان قد صــار سيداً من أسيـادها، عن طريق المجاز والحكايات الخرافيـة التى تدور من حول أناه الآخر السيد كونير. تمامًا كما كان الأمر بالنسبة إلى «حكايات التقويم» التى كتبها خلال منفاه والتى يمكننا أن نعثر فيها على بذور عدد من مسرحياته اللاحقة. وكذلك بالنسبة إلى عدد من قصصه الجذابة مثل «المرأة العجوز فاقدة الكرامة» (التى كانت عبارة عن صورة أدبية لجدته) و «معطف الهرطوقى» و «قيصر وجنوده».

وهو فى مجـــال كتابه «قضـايا السيد يوليوس قيصر» تبنى كذلـك الشكل التدوينى التأريخى.

صعود ديكتاتور إلى السلطة، وذلكم موضوع كان يتيح له العزف على كل الآلات: الهزل، التهكم، التغريب. ويقدم هذا العمل نفسه على شكل يوميات يكتبها سكرتير قيصر العبد راروس، الذى يسجل أحداث الحياة اليومية. ونحن لدينا هاهنا نظرة تابع إلى سيد لا إلى بطل. أما شخصية قيصر فإنها تتضح كذلك من خلال ملاحظات المتحول مومنيليوس سبيسر الذى غالبًا مايأتى لزيارته، لأنه يتولى فى العادة تغطية ديونه. إن عظمة روما وقادتها تبرز على حقيقتها حين يجرى فضح المناورات التى تدور من حول الغزوات الآسيوية، وهى مناورات وعمليات احتيال تتورط فيها عائلات روما الثلاثمائة والجنرالات وشيشرون وكاتيلينا والقيصر نفسه الذى هو الآن فى الثامنة والثلاثين من عمره حين تبدأ القصة). وبالنسبة إلى راروس الذى يدون كل تلك المناورات بدقة شديدة، يبدو أن عظمة قيصر إنما تتأتى من كونه رئيس شركة نموذجية، ومن كونه يعرف قيمة المال وكيف يستخدمه. ونحن الآن فى زمن متأزم، أما الغزوات

الآسيوية فقد ألحقت الثراء ببضعة أشخاص لكنها فى الوقت نفسه جاءت إلى روما بأعداد لاتحصى من العبيد الذين يوفرون يداً عاملة مجانية وذلك على حساب العمال الرومانيين. وشيشرون، انطلاقاً من كونه ديماغوجياً ماهراً سرعان مايعمد إلى سحق مشروع التمرد الذى تحرض عليه كاتيلينا جنباً إلى جنب مع العامة المستائين. أما «الديمقراطيون» فإنهم يكسبون الانتخابات بفضل مايقومون به من مناورات ومن عمليات رشوة. هذا بينما يكون قيصر من المهارة بحيث يجعل خصومه ينتفضون بعضهم ضد البعض الآخر. وهو، مثل جميع الناس، يشتغل فى المضاربات العقارية. وعن رجال الدولة والساسة يمكن أن يقال، كما يقال عن الجنرالات «مامن ثوب فيه من الجيوب أكثر مما فى بذلة الجنرال». وفى الفوضى التى يثيرها الديماغوجيون الذين يزايدون على بعضهم البعض، تطلع صرخة يبدأ الناس بالإنصات إليها، إننا نحتاج إلى رجل قوى! وقيصر الذى مع هذا لايتمتع بأية صفة من صفات الأبطال، سيبدو على مستوى الظروف. ويجهز له، من أجل عودته من إقليمه الأسبانى. انتصاراً مفبركاً من أوله إلى آخره، لكن عليه أن يعرض الغنائم التى نالها هناك. غير أن ماعاد به لم يكن أشياء ذات قيمة، لكن أوراقاً ثمينة بل وأكثر ثمناً على أى حال، امتيازات تتعلق بمناجم الرصاص الأسبانية التى تثير مطامع الجميع. إذن فـ «الكنز شىء ينبغى صنعه ميدانياً، لكن قيصر، آخذ فى اعتباره المناخ العام، يقرر التخلى عن انتصاره (المنظم من أجل الاحتفال بانتصار عسكرى) وينطلق فى حملة انتخابية تحت شعار «الديمقراطية هى الحرية، الديمقراطية هى السلام».

والحقيقة أنه لم يكن قد سبق للتاريخ الرومانى أن شوهد من هذا المنظور ولا صور على هذه الشاكلة. كذلك لم يسبق للبطولة الرومانية ولغزواتها أن أخضعت لتحليل راديكالى مثل هذا. وكما يقول المتمول سبيسر للشخص الذى يفترض به أن ينشر يوميات راروس «كان قيصر ينهل المال دائماً حيثما يجده. فنظرة على يوميات سكرتيره تؤكد لك على ماكانه.. لاتأمل أن تجد فيها مآثر عظيمة. على النمط القديم. لكن إذا قرأتها بذهنية منفتحة، سوف تكشف فيها مؤشرات ما على الطريقة التى بها يخترع الديكتاتوريون وتقام الإمبراطوريات».

- ٤ -

فعل إيمان كاتب واقعي

كتب بريخت «أنا لا أؤمن بأنه يمكن الفصل بين الفن والتعليم»، لكنه لم يترك نفسه أبدًا ينجز نحو الخطأ الذى يقوم فى التضحية باستقلالية الفنان والفن نفسه. وبريخت الذى هوجم طوال حياته - من قبل الواقعيين الذين كانوا يتهمونه بالشكلانية، ومن قبل الشكلانيين الذين كانوا يتهمونه بإخضاع الفن للنظرية وبالالتزام - كان يعتبر نفسه واقعيًا، ولاسيما واقعيًا اشتراكيًا.

ولقد احتاج ناقد نافذ البصر ومتعمق كجورج لوكاش إلى زمن طويل قبل أن يقتنع بأن بريخت كان، وعلى الأقل فى أعماله الأخيرة، أو صار «أكبر كاتب مسرحى واقعى فى زمنه». قبل ذلك كان لوكاش قد رفض دون مواربة نظريات بريخت الدرامية التى كان يرى أنها إنما تعالج شكل المسرحية قبل أى شىء آخر بحيث يمكن بالتالى نعتها بالشكلانية. وكان لوكاش قد أقام مقارنة، ليست فى صالح بريخت، يبين انتقاداته الفنية ويبين انتقادات تولستوى التى مع هذا كانت تنطلق من نقطة الانطلاق نفسها، فساد المجتمع المعاصر. وقال لوكاش إن تولستوى كان يهتم بجذور الشر نفسها، وهو محتوى الفن الحديث أما بريخت فلم يكن يفعل هذا.

ربما تكون نظرة لوكاش أصح من نظرة بريخت. لكننا سنرى، كنموذج طيب على المحاجة الديالكتيكية واقع أن لوكاش كان يرى، فى نهاية التحليل أن «واقعية» بريخت تعمل لصالحه ليس فقط فى «الأم كوراج» بل كذلك فى أعمال مثل «إنسان ستشوان

الطيب» و «دائرة الطبشور القوقازى»، وذلك لأن بريخت إذ يتخلى هنا عن النزعة التجريدية وعن النزعة التخطيطية، إنما خلق كائنات بشرية حية تتمتع بديالكتيكية للخير والشر أكثر تعقيداً بكثير.

لم يكن بريخت من الذين يخشون الكلمات. لذا لم يكن مصطلح الشكلانية يخيفه أكثر من المصطلحات الأخرى. صحيح أنه عارض هذا القول، كما قد يفعل أى واقعى اشتراكى آخر، وذلك لأن الشكلانية لم تكن تشكل بالنسبة إليه الفصل بين الشكل والمحتوى وحسب، بل كانت تمثل أيضاً استخداماً للعمليات التقنية، السمعية والبصرية غايته إخفاء فقر المحتوى وكذلك طبيعة العالم الحقيقية. وكان بريخت يطلق على هذا النوع من العمليات اسم التوليف، ومع هذا هانحن نراه يقول «إننا إنما نخضع لمختلف ضروب الهلوسة حين نرى الشكلانية ماثلة فى كل مكان». وذلك لأن أسوأ الشكلانيين هم أولئك الذين يمضون وقتهم فى إزاحة فى الوقت الذى يبجلون فيه أشكال الفن القديمة غير عابئين إلا بها. ترى أليس الالتصاق الجنونى بتلك الأشكال البائدة والرغبة مهما كان الثمن فى استخدامها من أجل التعبير عن مواضيع جديدة، أمراً ينتمى إلى الشكلانية أيضاً؟

إذن فإن بريخت يهاجم الكليشيهات التى يلوح بها النقاد من جهة، ومن الجهة الأخرى تعلقهم المتزلف بنماذج قد تكون كبيرة، لكنها عتقت، ومع هذا لايزال لها فى رأيهم قوة القانون.

لكن هذا السجال لم يكن جديداً. فهو يعود إلى نهاية سنوات الثلاثين، أى إلى ذلك الوقت الذى كان فيه لوكاش وأرنست بلوخ وألفريد كوريللا يتناقشون حول الواقعية على صفحات المجلات المعادية للفاشية مثل «داس فورت» و «الأدب العالمى اللتين كانتا تصدران فى موسكو.

وقد لايكون من غير المفيد أن نأتى على ذكر ذلك النقاش باختصار، وكذلك على ذكر النقاشات اللاحقة التى قامت حول الشكلانية والواقعية، مادام أن نتائجها كانت كبيرة ليس فقط داخل المعسكر الاشتراكى، بل كذلك فى مناطق أخرى من العالم.

وعلى سبيل تبسيط الأمور، لابد أن نبدأ بتعريف الشكلانية: فهى عملية فنية تقوم فى جعل المكانة الأولى فى العمل الفنى للشكل لا للمضمون. ويمكننا أن نعثر على النماذج الأكثر شهرة لهذا الأسلوب فى الأعمال التى جرت العادة على إدراجها ضمن إطار «المدرسة الجمالية». والواقع أنه فى النقاشات التى جرت بعد العام ١٩٣٤، والتى ظل اسم جدانوف مرتبطًا بها، وسعت دائرة هذا المصطلح ليشمل كل مايبتعد عن الأساليب الفنية التقليدية التى استخدمها كبار كتاب القرن التاسع عشر وكبار فنانيه، ولاسيما بلزاك وتولستوى. وأن ناقدًا كلوكاش، مدققًا ولامعًا فى آن معًا، والذى عرف بثقافته الأدبية والفلسفية العريقة، لم يتردد هو أيضًا فى الإلحاح على ضرورة أن يسير الكتاب المعاصرون على خطا أولئك الواقعيين معتبرين مناهجهم معايير واجبة. وهو إذ ينطلق من وجهة النظر هذه يصل إلى حد التنديد بمسرحيتى «القرار» و «الأم»، لكنه فى المقابل يقبل بمسرحية «خوف وبؤس الرايخ الثالث» وكذلك بمسرحية «بنادق الأم كرار» دون أن يعير أى اهتمام لرأى المؤلف الذى كان يعتبر هاتين المسرحيتين وكذلك مسرحية «حياة غاليلى» مسرحيات انتهازية، ويرى أنه حين كتب تلك المسرحيات إنما حاد عن مبادئه الجمالية الخاصة وخانها تقريبًا.

وفى مقالة جميلة كتبت فى العام ١٩٣٨، أى حين كان ذلك السجال قد وصل إلى ذروته، وحملت عنوان «غزارة وتنوع ثروة الكتابة الواقعية»، ينكر بريخت كون «الكتابات المكتوبة على نمط الرواية الواقعية البرجوازية فى القرن السابق» هى الوحيدة الجديرة بأن يطلق عليها اسم كتابات واقعية. وهو، فى المقالة، يبرهن بحدة على أن شيللى – الذى يورد له، بالإنجليزية، مقاطع كثيرة من «قناع الفوضى» – وهو بدوره كاتب واقعى، وأنه فى الوقت نفسه الذى يستخدم فيه الرمز، يتحدث عن الحرية بكلمات بالغة الوضوح. وشيللى بوصفه واقعيًا، هو أفضل من بلزاك، لأنه – أكثر مما يفعل هذا الأخير – يسهل على قرائه إدراك عملية التجريد، ناهيك عن أنه كان صديقًا، لا عدوًا، للطبقات العاملة. وكذلك سرفانتس وسويفت وغريملز هاوزن وفولتير، هم بدورهم كتاب واقعيون، وكل على طريقته. وإنه لمن قبيل الخطر ربط مفهوم الواقعية الكبير، ببضعة أسماء وحسب، وببضعة أشكال، مهما كانت تلك الأسماء وتلك الأشكال

مفيدة. «فيما يتعلق بالأشكال الأدبية، إن ماينبغى الإلحاح عليه إنما هو الواقع، وليس جمالية ما، حتى ولو كانت جمالية الواقعية. إن هناك طرقًا كثيرة لإخفاء الحقيقة، وطرقًا كثيرة أيضًا لقولها. أما نحن فإننا نؤسس جماليتنا، كما نؤسس أخلاقيتنا، تبعًا لضرورات نضالنا».

كذلك لم يكن بريخت متهاونًا مع أولئك الذين كانوا يفسرون مفهوم «العمل الشعبى» بطريقة مبتذلة. ولقد جاهد بريخت طوال حياته، فى سبيل العثور على لغة وأسلوب وشكل، تكون فى متناول الشعب. لكنه كان يعلم جيداً أن هذا الشعب ليس كتلة متجانسة، أحادية النزعة. بل هو يتألف من أناس يختلفون عن بعضهم البعض فى أصولهم وتربيتهم، والتأثيرات الطبقية التى تعرضوا لها، لذا ينبغى على الكاتب أن ينوع من موقفه إزاءه والواقع أن بريخت، حين كان خلال سنوات حياته الأخيرة، يعارض القرارات والنظم الرسمية التى تصدرها مفوضيات الدولة، لم يجعل ذلك العنصر يغيب عن باله أبداً.

فما معنى أن يكون عمل ما «شعبيًا» ؟

«أن يكون شعبيًا، معناه أنه عمل يمكن لجمهرة الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبير الناس ويثريها، ويتبنى وجهات نظرها ويقويها، وأن يمثل القطاع الأكثر تقدمًا من الشعب، بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم نفسها، وأن يربط نفسه بالتقاليد، لكن عبر جعلها تتقدم وتتطور، وأن ينقل إنجازات أولئك الذين يقودون، إلى أولئك الذين يتطلعون إلى القيادة يومًا».

والواقعية ؟

«أن تكون واقعيًا، معناه أن نكشف الستر عن سببية المجتمع المعقدة، وفضح الأطروحة المهيمنة، بالتأكيد على أنها أطروحة الشريحة المتسلطة، وأن تكتب وأنت تموضع نفسك فى وجهة نظر الطبقة التى تمسك فعلا بالحلول الأكثر رحابة للمشكلات الأكثر إلحاحًا التى طرحت على البشرية منذ الأزل، وأن تشدد على ديناميكية الحركة

بشكل ملموس، لكن عبر جعل التجريد ممكنًا.. إنها مهام هائلة.. ولسوف نترك الفنان يخوضها بكل مالديه من مخيلة وأصالة ومزاج، وبكل مايمتلكه من إمكانيات ابتكار».

إن جوهر الواقعية ومهمتها الرئيسية يكمنان فى وصف الواقع بأسلوب لايجعل الوصف يدرك وحسب، بل يفهم أيضًا، وليس عبر عكس الواقع وحسب، بل عبر ولوجه أيضًا. «إن الفن لايكف عن أن يكون واقعيًا حين يغير الأبعاد والمقاييس. بل هو يكف عن كونه واقعيًا حين يئول الأمر بالمتفرج إلى الفشل، إذ يحاول أن يتبنى مايراه ممثلا، كدليل لنواياه ونبضاته».

إذن فإن للفن غاية هى «السيطرة على الواقع». وعليه أن يجعل الواقع مدركًا، والقوانين التى تحكم سيرورات الحياة، مرئية. وذلكم هو الهدف الحقيقى للواقعية الاشتراكية، إظهار حياة الإنسان الاجتماعية، فى كل حقيقتها وبواسطة الفن، بالانطلاق من وجهة نظر الاشتراكية. أما اللذة التى يمكن استخلاصها من هذا فإنها تنبع، إلى حد كبير، من التعرف على إمكانية السيطرة على المصير البشرى، عن طريق الصراع الاجتماعى. والواقعية الاشتراكية تؤكد على أن الأحداث والشخصيات التاريخية قابلة للتبدل، وبالتالى تناقضيته.

فما هى طبيعة هذه العلاقة مع الأعمال الفنية والأدبية الماضية؟ وكيف تراه سيعيد إنتاجها؟ سينادى بريخت بأن الأعمال الوحيدة التى حفظها لنا تاريخ الأدب إنما هى الكلاسيكيات التى تصور بشكل فنى مسيرة الإنسانية باتجاه إنجاز أفضل وأكثر قوة وإقدامًا، لأهدافها.

إذن فالفن ثروة للإنسان، خاصة وأصيلة، وهو بعيداً عن أن يكون نزعة أخلاقية مستترة أو معرفة جامدة، نظام مستقل يقدم مختلف ضروب النظم الأخرى، بشكل تناقضى.

ثم إن على الفن أن يوفر اللذة والسرور. وكان بريخت يقول خلال سنوات حياته الأخيرة «إن مسرحًا لايمكننا أن نضحك فيه.. هو مسرح يجب أن نضحك عليه» و «أن الناس الذين لايتمتعون بروح المرح، أناس سخفاء».

«كثير من الطرق تؤدى إلى أثينا» والطريق التى اختارها بريخت، إنما هى واحدة من بين طرق كثيرة أخرى، كما يقول بنفسه وبإلحاح. ولقد تخلى بريخت تدريجياً، عن تصلبه وتعصبه إزاء الأشكال الدرامية الأخرى، والكتاب الدراميين الآخرين. وهو لن يلح طويلا من الآن وصاعداً على ثنائية العاطفة والعقل. ولقد كان بوسع لوكاش أن يلاحظ (وهو لم يفعل على أى حال)، بأن ماكان بالإمكان اكتشافه فى أعمال بريخت الأخيرة إنما هو التوليف الديالكتيكى الذى بعد عدمية البداية وتخطيطية المرحلة التعليمية، توصل إلى ذلك الخليط المثمر، الذى امتزجت فيه، وبشكل متناسق، نظرية التغريب، ومبادئ الماركسية الديالكتيكية، وفهم أكثر عمقًا للفردانية الإنسانية.

وعلى الرغم من أن رأى بريخت بستانسلافسكى، قد عبر عنه صاحبنا لدى نهاية حياته، بكلمات أكثر اعتدالا، فإنه لم يتمكن أبداً من الوصول إلى نوع من المصالحة الجذرية بين المسرحين: بين الأسلوب الملحمى الذى يتبعه المؤلف الألمانى، وبين مناهج المخرج الروسى الذى كان يقول «فى فننا حين نؤدى دوراً علينا أن نعيشه فى كل لحظة»، و «يجب على الممثل أن يتسلل إلى داخل جلد الشخصية وجسدها التى يمثلها» أو «ينبغى استخدام وسائل واعية للوصول إلى اللاوعى».. وكل هذه الأساليب إنما هى أساليب لصنع المسرح مختلفة، حيث لكل منها وظيفته الخاصة. وفى كل مسارح العالم، من الواضح أن ثمة لجوءاً مباشراً أو غير مباشر إلى ستانسلافسكى.

كان بريخت يعترف أن بالإمكان تعلم أشياء كثيرة من ستانسلافسكى: الحس الشاعرى، ومسئولية المسرح إزاء المجتمع، ووحدة الأسلوب فى أداء الممثلين، و «الجلال» والصدق، وضرورة رسم الواقع فى كل تناقضاته وأخيراً الاعتراف بأهمية الكائنات البشرية. لكن فيما جرى عقد مؤتمر رسمى تحت اسم مؤتمر ستانسلافسكى، بُذل جهد كبير فى سبيل المصالحة بين الأسلوبين، كتب بريخت ملاحظة تظهر أن ذلك المشروع هو فى رأيه مشروع غير قابل للتحقيق:

«إن مناهج ستانسلافسكى التركيزية، تجعلنى على الدوام أتذكر مناهج التحليل النفسى، ففى الحالتين يقوم الأمر فى مقارعة المرض الاجتماعى، غير أنها ليست

وسائل اجتماعية تلك التى تستخدم لتلك الغاية. والنتيجة هى أنه يجرى مهاجمة نتائج المرض نفسه، لا أسبابه».

والواقع أن هذا الرأى متحيز وظالم.. بلا ريب. فهل بوسع أحد أن يؤكد على أن «شجرة الكرز» لتشيكوف، كما قدمت فى «مسرح الفن» فى موسكو، لاتلقى ضوءاً ساطعًا على بعض الشروط الاجتماعية، ولاتصور لنا مجتمعًا يتطور؟

وهل بوسع أحد أن يؤكد، إلى هذا، بأن المتفرج، حين يستشعر بفضل أداء الممثل، شيئًا من التماهى مع بطل من أبطال تشيكوف، يقبل بالضرورة وجهة نظر ذلك البطل، ومعاييره الأخلاقية، ويعجز عن إدراك وجه التعقد فى موقفه؟

أو ليس ثمة فى الأمر هنا مسألة درجة؟ وبريخت أولا تراه ينهض، ببساطة، ضد التماهى حين يدفع هذا التماهى إلى درجة يصبح معها «تماهيًا كليًا»، وينتهى الأمر بالمتفرج إلى تبنى مواقف الشخصية ودورها التى تقدم له على الخشبة، عاطفياً ونفسانياً، وذلك على حساب فهمه الشامل للقوى التى تفعل فى عالم تلك الشخصية؟ وبكلمات أخرى، نقول: أوليس التماهى العاطفى الذى يشوش الفهم والعقل ويشلهما، مايرفضه بريخت؟

ثم أولسنا مع ستانسلافسكى وبريخت، فى مواجهة أسلوبين مختلفين لرؤية العالم فى زمن انتقالى حاد، يظل أولهما، بكليته، أسير منظوره البرجوازى - حتى ولو كان منظوراً ينتقد العالم البرجوازى - فيما الثانى يبدو أكثر تقدماً، حتى ولو كان بدوره انتقاليًا، وأقدر على تحديد طبيعة القوى التى تصنع العالم القديم، وتلك التى تصنع العالم الجديد بوضوح؟ أولسنا فى مواجهة أسلوبين دراميين لا يتناقضان بالضرورة إلا فى كونهما يعكسان، عكساً صحيحاً، تناقضات المجتمع الذى يتجليان فيه؟

لقد كتب بريخت بصدد أسلوبه الخاص يقول:

«لا يكفى أن نطالب مسرحنا بتوفير انعكاس شفاف للواقع، وبإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع. بل إن على مسرحنا، كذلك، أن ينقل إلى الجمهور، ملذات التعليم،

وأن يجعــل صـورة الواقع الذى يتـغير تثـير لدى الجمـهور روحًا طيبة وعواطف لذيذة. ليس على متفـرجينـــا، وحســـب، أن يـروا كيـف يتحـــرر برومثيــوس، بل عليهـــم أن يتلقـوا، كذلك، السـرور الذى يواكب ذلك التـحرر. وأن على مـسـارحنا أن تنقل كل السـعادات والملذات التى يستشـعرها المخـترعون والمكتشـفون، وكل أحـاسيس الانتصـار التى يحسها المحررون».

- ٥ -

الشهور الأخيرة

فى العام ١٩٥٥ بدأت صحة بريخت بالتدهور، لكنه - رغم هذا - لم يقلل من حجم نشاطاته، ففى كانون الثانى أخرج مسرحية جديدة ليوهان بيكير، لم يكن الاستقبال الذى قوبلت به جيداً. وفى آيار توجه إلى موسكو ليتلقى جائزة ستالين. وكان فى تلك الآونة كثير التنقل، ففى درسدن حضر مؤتمراً للسلام، وفى هامبورغ شارك فى أحد اجتماعات «نادى القلم». أما عمله مع البرلينر إنسمبل، فكان يستهلك جزءاً كبيراً من طاقته، خاصة وأنه كان يحضر للفرقة سلسلة جديدة من العروض فى باريس. وعلى طاولته كانت تتراكم المخطوطات غير المنجزة، ومشاريع المسرحيات.

وهو بالكاد تمكن من إنجاز مسرحية توراندو أو مؤتمر الغسالين «التى أتت تنويعاً لاذعاً وصافياً، فى آن معاً، على ملهاة كارلو غوتزى، المكتوبة فى العام ١٧٦٢، والتى كان فردريك شيللر قد ترجمها فى العام ١٨٠١، والمسرحية تحكى قصة آنسة معطاءة، هى ابنة إمبراطور الصين، ترفض الزواج - بضاد - وينتهى الأمر بها إلى إجراء امتحان لطالبى يدها، تطرح عليهم، خلاله، ثلاثة ألغاز. فمن يعثر منهم على الحل، تتزوجه، أما إذا فشلوا فسيكون مصيرهم قطع رءوسهم. ولقد انتهز بريخت فرصة هذه المسرحية لكى يعمد إلى مهاجمة ضحاياه المفضلين «المثقفين» الذين يطلق عليهم فى المسرحية اسم «توى» Tuis أولئك الذين يبيعون شخصيتهم، وضميرهم وآراءهم ويبيضون صفحة السلطات، هنا، فى هذه المسرحية، المطلوب من المثقفين هو

أن يبرروا احتكار إمبراطور الصين وأخيه، لإنتاج القطن، وهو احتكار يثير استياء الشعب، أما «المبيض» الذى سينجح بأفضل مما يفعل غيره فى هذه المهمة، فسيكون له أن يتزوج من ابنة الإمبراطور. فى الوقت نفسه، هناك ثورى يدعى كاى هو، يتولى تنظيم المعارضة. وتتتالى فى المسرحية مجموعة من التعقيدات التى تبدو أكثر طولا من أن نرويها هنا. لكن الأمور كلها تجعلنا نعتقد بأن الأمر سينتهى بكاى هو إلى الانتصار. وحتى إذا أخذنا فى اعتبارنا واقع أن المسرحية لم تكتمل، سيكون من الصعب علينا أن نعتبرها واحدة من أبرز أعمال بريخت.

وابتداء من العام ١٩٤٠ كان بريخت قد فكر كذلك بوضع أوبرا على موسيقى يكتبها بول ديساو. صحيح أنه لم ينجز من تلك الأوبرا سوى بضع أغنيات، غير أن مخططها العام الذى وضعه بريخت، يقول لنا الكثير. تحمل الأوبرا اسم «رحلات الإله سعادة».. وكان عليها أن تشكل، بمعنى ما، رداً على مسرحية «بعل» وتعالج سعادة الإنسان. ولقد استوحى كاتبنا فكرة العمل من مرأى «تمثال صغير يمثل إله السعادة الصينى» وهو تمثال تكشف بدانة صاحبه عن راحة ورضى تامين:

«إن الإله الذى من المفروض به أن يأتى من الشرق، يصل بعد حرب كبرى إلى المدن المدمرة، ويريد أن يحث الناس على النضال فى سبيل السعادة والرخاء. فيجمع من حول كل أنواع التابعين، لكن منذ اللحظة التى يبدأ فيها بعضهم بإلقاء دروس تنص على أنه يجب أن يمتلك الأرض فلاحوها، ويستولى على المصانع عمالها، وعلى المدارس أبناؤهم، يتعرض الإله لمختلف ضروب الاضطهاد. فيحاكم ويحكم عليه بالموت، ويمارس عليه الجلادون كل أنواع فنونهم.. غير أن السم الذى يعطونه يتبدى له طيب المذاق.. وحين يقطعون له رأسه، تعود الرأس لتنمو فوراً.. أما هو فإنه سرعان ماينخرط فى رقصة تكون من الصفاء، بحيث إنهم جميعاً يشعرون بالعدوى فيرقصون.. فالحقيقة أنه من المستحيل وأد تطلعات الإنسان نحو السعادة».

خلال مؤتمر المسرح الذى عقد فى دارمشتادت فى العام ١٩٥٥ طرح فردريك دورنمات سؤالا يتعلق بمعرفة ما إذا كان مسرح اليوم قادراً على تصوير عالم اليوم.

ويومها رد بريخت عليه بمقال قصير يقول فيه «نعم، إن بالإمكان تصوير عالم اليوم تصويراً لائقًا، لكن فقط إذا ماصورناه على أنه عالم قابل للتغيير». ففى زمن صنع فيه العلم الكثير فى سبيل تغيير الطبيعة، وصار العالم يبدو قابلا للسكنى تقريباً - يتابع بريخت - لم يعد بالوسع وصف الإنسان بأنه ضحية، أو موضوعًا لكون مجهول وإنما ثابت. فإذا ماوضعنا أنفسنا من وجهة نظر الكرة التى يتقاذفها اللاعبون على ملعب كرة القدم، سنجد أن قوانين الحركة، قوانين من الصعب إدراكها. ولأن طابع العلاقات الاجتماعية قد ترك فى الظلام، على عكس ماحدث بالنسبة إلى الطبيعة بصورة عامة، هانحن مهددون بدمار شامل قد يحل بكوكبنا، كما ينذرنا العلماء برهبة. ويومها لفت بريخت الأنظار إلى «البرلينر إنسمبل» التى كانت تبذل جهودها فى سبيل الإتيان بإجابات فنية على مشكلات العالم، كما لفت الأنظار إلى وطنه، حيث تبذل جهود جبارة فى سبيل تغيير هذا العالم والحياة الاجتماعية للإنسان.

وماكس فريش، الذى لم يخب إعجابه ببريخت إطلاقـاً، بل كان فى ازدياد، رآه فى العام ١٩٥٥، ووجده واهنًا، على الرغم من حيوية ذهنه الدائمة، لكن التى باتت أقل رغبة فى النقاش. وبريخت رغم كل تهذيبه، لم يرافق ضيفه حتى الباب يومها. ويروى فريش أن بريخت سـألـه إن كان قـادراً على شـراء بيت له على ضفاف بحيرة جنيف».

ومع نهاية العام ١٩٥٥ اندلع خلاف جديد بين بريخت والسلطات، فيومها منعته السلطات من نشر «كتاب الحرب»، المؤلف من قصائد قصيرة تزينها صور حقيقية وتتحدث جميعًا عن بعض سمات الحرب العالمية الثانية، وكانت القصائد رباعية حافلة بالتهكم اللاذع وبحس سلمى عنيف، وتندد بمثيرى الحروب.. وتعتبر القصائد بشكل عـام من بين أفضل القصائد التهكمية التى كتبها بريخت طـوال حياته. وإزاء المنع، أصر صاحبنا على نشرها، وإلا فإنه سيقدم الكتاب بكامله إلى «مجلس السلم». وانتهى الأمر به إلى الانتصار، فصدر الكتاب عند نهاية العام ١٩٥٥ فى برلين مرخصاً به ترخيصاً تاماً.

فى العاشر من شباط ١٩٥٦ أى فى يوم آخر ذكرى لميلاده، كان بريخت موجوداً فى ميلانو لحضور حفلات تقديم «أوبرا القروش الثلاثة» من قبل فرقة «البيكولو تياترو» (المسرح الصغير)، ومن إخراج جورج شترهلر. وفى تلك المدينة تحدث إليه المخرج السويدى أرفن لينرر للمرة الأخيرة. ويروى ليزر تفاصيل اللقاء على الشكل التالى:

«كانت الزوابع تعصف بالنوافذ الزجاجية لفندق مانين. وكنا نتحدث بلهجة فيها شىء من التردد عن مرض القلب الذى أصابنا نحن الاثنين (وكان مرضى لايزال فى بداياته). فجأة جش صوته وقال لى: على الأقل يمكننا أن نكون واثقين من أن موتنا سيكون موتًا هادئًا - نوعًا من الضرب الخفيف على البلاط».

مرة كان بريخت قد قال بأنه ليس، كما يزعمون، جالسًا بين مقعدين، وأن مقعده مزروع فى الشرق. وفى مرة أخرى كان قد لاحظ، بتفكه، أن مقعده ذلك إذا كان يهتز بعض الشىء، فما هذا إلا لأنه يستند إلى ثلاثة أقدام فقط. وهو أمر ألمح إليه مرة أخرى، مازحًا، إذ قال (كما يروى ليزر):

«خلال محادثتنا الأخيرة قال لى - بريخت - إن المقعد صلب، غير أن هناك بعض الناس يعتقدون بأن جلستى فوقه ليست الجلسة الصالحة».

وبصدد ذلك التقديم الإيطالى الجديد لـ «أوبرا القروش الثلاثة» (وهو تقديم اعتبره معظم النقاد ممتازًا) أورد بريخت هذه الطرفة:

«إن «أوبرا القروش الثلاثة» ولدت بعد الحرب العالمية الأولى بعشر سنوات، وهاهى تبعث انبعاثا جديداً من طنجرة الساحر، بعد عشر سنوات من الحرب العالمية الثانية. فإذا عادت للظهور مرة أخرى بعد حرب عالمية ثالثة، من المؤكد أن العالم، عندها، لن يعود يساوى ثلاثة قروش».

كان ذلك العام يعد مثله مثل كل الأعوام الأخرى على أى حال، بأن سيكون عاماً حافلاً. فقد كان هناك إخراج «غاليلى» الذى تستعد البرلينر إنسمبل له منذ عام، و «أيام الكومونة» التى كانت ستقدم فى «كارل ماركس شتادت» بإخراج مانفرد فكفرت.

وأخيــراً كانت هنـــاك أولى زيارات الفرقــة لإنجلترا وهـى زيارة من المفترض أن تتم في شهر آب.

وعلى طاولة بريخت كانت هنـــاك مشـــاريع لا تحصـــى ومسودات ومخططات وملفات مليئة بالملاحظات، وحكايات قـصيرة.. وبعض هذا كله لم يكن قد صحح بعد. وكان بريخت قد مزج مسرحيتين لهاوبتمان هما «الديك الأحمر» و «معطف القندس» في مسرحية واحدة بغية تقديمهما مسرحياً. وغاليلى لم تكن قد أروت ظمأ اهتمامه بالعلم وبالعالم، لذا كان يخطط، وهو مشغول الفكر بالقنبلة النووية، لكتابة مسرحية حول بروميثيوس. وبكلمة، كان على الأسطورة أن تنقلب رأساً على عقب، فبروميثيوس لن يقيده أناس السماوات، بل أناس الدنيا، سيقيده رجال هذا العالم، وذلك لأنه تجرأ على تسليم الآلهة سر النار التى استخدمها هؤلاء لتدمير العالم.

وأكثر من برميثيوس، كان بريخت يشعر بانجذاب نحو أينشتاين، وكان يتساءل عما إذا لم يكن فى وسعه أن يستخلص من قصة حياة أينشتاين تتمة لغاليلى. وهو فكر بهذا الأمر مرة أخرى لدى موت العالم الكبير فى الثامن عشر من نيسان ١٩٥٥. ونحن لدينا من الأسباب مايجعلنا نعتقد بأن بريخت كان يرى فى أينشتاين شخصية «تراجيدية» وتراجيدية، لأن صاحبها قد سلم مكتشفاته لإمبريالية الولايات المتحدة العدوانية. وهو استعداداً منه لهذا العمل، كان قد قرأ عدداً كبيراً من الكتب التى تتحدث عن أينشتاين، وناقش نظرياته العلمية مع ليوبولد إنفلد، أحد زملائه (أى زملاء العالم) القدماء.

وتؤكد لنا ملاحظات أوردها بريخت على نسخة من مسرحية «.. فى انتظار غودو» لصامويل بيكيت، على أن هذه المسرحية كانت قد أثارت لديه أكثر من مجرد اهتمام عابر. بل وربما فكر بكتابة نوع من «غودو-مضاد».

وينبغى علينا أيضاً أن نذكر بين أعماله غير المصححة، نصاً لايمكن اعتباره الأقل أهمية بين تلك الأعمال. إنه «مى-تى، كتاب الاستعدادات» وهو كتاب وضع تبعاً لشكل الكتاب الكلاسيكى الصينى الذى يحمل الاسم نفسه. والكتاب عبارة عن محصلة

أخلاقية وسياسية وفلسفية لمسيرة بريخت، أو كما كان يقول هو «كتاب صغير يحتوى على تعليمات حول أفضل سبل السلوك فى المجتمع». وكان بريخت يشتغل على ذلك الكتاب بصورة متقطعة، بدءًا بأعوام منفاه الأولى. أما الكتاب الذى أتى على شكل يوميات حميمة، فلم ينشر إلا بعد عشرة أعوام من موت صاحبه، وجزئيًا فقط. وفيه تطالعنا كتابات صينية المنحى (بشكل مزعوم) وموجزة تخفى الأسماء الحقيقية: فـ «مين - إيه - لى» تعنى لينين، و «نى - إن» ستالين، و «ميستر هو - ييه» هيجل، و «كا - ميه» كارل ماركس، و «إيه - فو» إنغلز، و «كين - يه» بريخت نفسه (وهنا هانحن نستعيد مرة أخرى صديقنا القديم كونير». وفى الكتاب يستأنف بريخت نقاشه القديم مع صديقه كارل كورش، حول الحرية فى الاتحاد السوفييتى، وصراعه الداخلى حول الانشقاق التروتسكى - الإستالينى. وفى هذا الصدد، لايزال بريخت موزع النفس، كما رأيناه سابقًا. وهو يبدى تحفظات حول مبدأ عبادة الشخصية، وحول التضحيات التى تسببها الصناعة والتحويل الاشتراكى التعاونى المتسارع للزراعة، وحول مجرى المحاكمات، حتى ولو كان ذنب بعض المتهمين لايثير فى رأيه أية شكوك، غير أنه يحيى ستالين بسبب الدور الذى لعبه هذا الأخير فى بناء الدولة السوفييتية. ويمكننا أن نعثر هنا وهناك فى الكتاب (وبشكل نادر فى القسم المطبوع منه) على بعض الملاحظات الشخصية، ومن بينها ملاحظات تتعلق بتعلقه العميق بالراحلة مارغريت ستيفن. بيد أن اللهجة العامة للمجموعة التى لاتغيب عنها على أى حال، نزعة شك بريختية نموذجية، هى لهجة القوة والتفاؤل والثقة بالمستقبل. والمؤلف يماثل نفسه هنا مع الكلاسيكيين - ماركس، إنغلز، لينين - الذين هم أيضًا عاشوا فى أزمان اضطراب وفوضى.. لكنهم مع هذا لم يكفوا عن التفاؤل بالمستقبل. وهو يبدى إعجابه بـ «هدوئهم وقوة روحهم».

أما الإخراج الجديد لغاليلى فقد شغل بريخت حتى آخر أيام عمره. كانت الأفكار تلتهب فى رأسه التهابًا، وكان يدرس فى لوحات بوغل، عنصر اللون والملابس وتصرفات الأشخاص. وكان يصحح ويرتجل. وكان أرنست بوش، الذى سيلعب دور غاليلى، وإيكارد شال، الذى سيلعب دور أندريا سارتى، يتفكهان حول طول زمن الاستعدادات.

هل تراها ستكون بحاجة إلى ست أو سبع سنوات؟ كان أرنست بوش يسأله، فيجيبه بريخت «إن لم تسر الأمور على مايرام سيحتاج الأمر إلى سبع سنوات. فهل تراك نافد الصبر إلى درجة أنك تريد العمل أن يتم فى ست سنوات فقط؟».

ولقد ظل يتابع تقديم العمل حتى آذار من ذلك العام.

وفى الربيع اضطروا لنقله إلى المستشفى الخيرى بسبب «غريب» (زكام) سيئ أصابه. وفى آب، استقبل فى منزله فى بوكوف، مانفريد فكفرت، الذى جاء ليحدثه عن «أيام الكومونة»، ولقد وجده فكفرت حيويًا، طريفًا ولامع الفكر كما كان دائمًا. وكان يحضر استعداداً لرحلة ستقوم بها الفرقة إلى لندن، قائمة مختصرة بالتعليمات المطلوب تنفيذها: فعلى الفرقة ألا تنسى أن الجمهور لايفهم اللغة الألمانية، وعليها أن تقدم «أداء سريعًا، خفيفًا، وقويًا»، فى الوقت نفسه الذى تفكر فيه بسرعة. وكان يرى أن من عادة الإنجليز أن يروا المسرح الألمانى والشعب الألمانى كله، ثقيلين. ولقد أرخت تلك القائمة فى الخامس من آب.

وفى نحو منتصف العام ١٩٥٦ كان الكاتب المسرحى الألمانى الغربى كلاوس هوبالك قد زاره فى شقته بشوسشتراس، وسأله عن الأثر الذى يتركه لديه جواره مع مقبرة دوروتى. فقال «إنه أمر يعتاده المرء». فقال هوبالك «أنت لاتحتاج الاعتياد على هذا أيها السيد بريخت.. فنهايتك لن تكون هنا، ففى هذه المقبرة لم يعودوا يدفنون أحداً» فأجابه بريخت «لذا على الواحد أن تكون واسطته قوية».

وفى العاشر من آب، توجه للمرة الأخيرة إلى مسرحه، حاملا معه صياغة جديدة للمناجاة التى يحيى بها بريخت «العصر الجديد»، ذلك العصر الذى كان، فى آن معًا، قد تنبأ به وخانه. وبعد ذلك بأيام ثلاثة أصيب بمرض خطير، وتوفى من جراء «تصلب الدم فى الشريان التاجى» فى الرابع عشر من آب ١٩٥٦. وكان صديقه القديم (صديق سنوات أوغسبورغ) هـ.و. مونستر، هو الذى وقع شهادة وفاته.

قبل ذلك بعام واحد، وإذ كان قد شعر بالموت يدنو منه، كان قد وجه لأكاديمية الفنون ملاحظة صاغها على النحو التالى:

«إذا مت، لا أريد أن يعرض جثمانى عرضًا صاخبًا على الجمهور. ولا أريد أن تلقى خطابات تأبين فوق قبرى. وأريد أن أدفن فى المقبرة المجاورة لمنزلى فى شوسشتراس».

وتطبيقًا لرغباته، نلاحظ اليوم أن قبره، الموجود فى مقبرة دوروتى، فى مواجهة فيلسوفه المفضل هيجل، لايحمل أية كلمات أخرى غير اسمه: بريخت. وإلى جانبه قبر صديقه ومعاونه القديم هانس إيسلر.

وقبل موته كان بريخت قد كتب:

«أنا لست بحاجة إلى شاهدة قبر ولكن

«إذا كان لابد لكم من أن تقيموا لى واحدة

«أريد أن تكتب عليها هذه الكلمات:

«لقد قدم اقتراحات. نحن اتبعناها

«وبمثل هذه الكتابة، سأكون قد شرفت».

خـاتمـة

لقد رحل برتولت بريخت عن عالمنا فى العام ١٩٥٦.. ومع هذا، هاهو حاضر اليوم فى هذا العالم، بأكثر مما كان وهو حى، فمسرحياته تشغل مكانة مهمة فى «الخزان» المسرحى لمئات المسارح فى العالم، من طوكيو إلى ميلانو، ومن سان فرانسيسكو إلى موسكو. وهو فى البلدان الناطقة بالألمانية (شرقًا وغربًا) يأتى مباشرة بعد شكسبير وجوته وشيللر، وهذا إذا أخذنا كمعيار لنا عدد المرات التى يقدم فيها، وتبلغ أكثر من ألف مرة فى الموسم الواحد. وهو يعتبر، فى البلدان الاشتراكية خميرة فنية فعالة، ولقد ساهمت أعماله، مؤخراً فى الاتحاد السوفييتى، فى مقارعة جمالية ضامرة ومتخلفة، وفى إحياء مسرح كان فى زمن ماض أحد أهم المسارح فى العالم.

لكن بريخت لايزال حتى الآن موضوعًا للنقاش، وثمة من ينكر عليه أهميته، فأحيانًا يغرق بضروب المديح، وأحيانًا يهاجم فى هجاء مقذع. ومن مكانه الذى يقيم فيه الآن.. لاشك أنه يراقب، مبتسماً ومسروراً، كل تلك التناقضات التى أطلقها من عقالها. وذلك لأنه كان نصيراً متحمساً للتناقضات، تلك التناقضات التى لم يسع أبداً لإخفائها حين كانت تلوح، سواء فى داخله، أو فى داخل هذا العالم الذى اعتاد أن يخضعه لتحليله الديالكتيكى.

ترى، أفلا يؤكد لنا تاريخه الخاص على أن بإمكان شخص فردانى عدمى أن يتحول إلى كائن اجتماعى؟ وأولم يكن هو ياترى التأكيد الحى على ماكان يؤمن به، إيمانًا لايتصدع، من أن «آمالنا كلها تكمن فى التناقضات (وفى التغيير)؟».

ومع هذا هانحن نراه هو نفسه وقد ظل غير قابل للتغيير: فى صداقاته على سبيل المثال. فإذا كان صحيحًا أن بوسعنا الحكم على امرئ من خلال صداقاته، ومن خلال تعلقه بهم

أو تعلقهم به، فإن قيمة بريخت لايمكن أن تكون عرضة لأى شك. فقلة هم الفنانون الذين أقاموا، كما فعل هو، صداقات وطيدة احتفظوا بها على الدوام. فأصدقاؤه الأكثر قدماً ظلوا أوفياء له، بدءاً من سنوات أوغسبورغ حتى موته.

ويقيناً إنه سبب لنفسه، كذلك، الكثير من العداوات. فهل كان بوسعه ألا يفعل؟ كان بريخت صاحب قناعات راسخة. لم يكن يخفيها عن أحد. وكانت صراحته تجرح الناس.. فى الوقت نفسه الذى كان فيه الجميع متفقين على أنه أكثر البشر تهذيباً.

لم تكن حياة بريخت حياة ممتعة على الدوام. ولم يكن هو من الذين يهتمون بشكلهم الخارجي. وكان يدخن بلا انقطاع.. سيجاراته. غير أن حضوره كان نادراً مايكون غير منشط للأذهان.

فيما يتعلق بحياته الخاصة ومشاعره الشخصية، كان دائم التحفظ. بل وأكثر من اللازم على الأرجح. ويمكن أن يكون قد خط خطأً بالغ الوضوح بين الشعور والفكر - بين القلب والعقل.. لكن على حساب الأول.

لكنه، على أى حال، خلف لنا وراءه قدراً من التناقضات والإبهامات، يكفى لإشغال ذهن جيل بأسره من النقاد والكتاب. فمنذ فترة يسيرة عمد الكاتب الألمانى غونتر غراس، إلى «تطويبه» بشكل شبه رسمى، حين جعل منه الزعيم «الضالع لتمرد العام ١٩٥٣. أما فردريك دورنمات فقد كرسه إلى جانب فردريك شيللر، بوصفه ضميراً للإنسان الحديث، وقاضياً له. وفى العام ١٩٦٣، عمد مؤتمر إنجيلى عقد فى دورتموند، إلى تخصيص جلسة بكاملها لدراسة مسألة «بريخت والمسيحية». وماكس فريش يعتبره من «الكلاسيكيين» - وهو المصير الذى كان بريخت يخشاه أكثر من أى مصير آخر. ففريش، إذ حلل المجلد الذى يحتوى على مسرحيات كاتبنا، الأولى، كشف بدهشة المعجب، عن عدد كبير من التجديدات الثورية التى يمكن العثور على بذورها فى تلك الأعمال. ترى ماالذى كان سيصيره كاتب كثورنتون وإيلدر لولا بريخت؟ يتساءل فريش وبريخت أولم يكن، قبل إليوت بزمن، قد أحدث تغييراً جذرياً فى لغة الدراما الشعرية الحديثة، وفى طبيعتها؟

إن هناك قائمة مشرفة لبريخت، تضم أسماء الذين يدينون له فى عملهم: و. هـ. أودن، ستيفن سبندر، مارك بليتزشتاين، تنيسى ويليامز، روبرت بولت، جول اوزبورن، ماكس فريش، فردريك دورنمات، بيتر فايس، آرثر أداموف وجان - بول سارتر.

والواقع أن الطابع الراهن لعمله، إنما يتأكد أكثر وأكثر من خلال المعارضة التى يستثيرها، فثمة، كما نعلم، جيش كبير من الكتاب والمفكرين الموهوبين، يقف فى الخندق المعادى له. وهؤلاء الناس لايجمع بينهم غير أنهم من أقطاب اليأس. فمن الملاجئ التى يحتمون بها، نراهم يشاهدون أمام أنظارهم موكب اللوحات الجنائزية التى تصور الكارثة. أما بهرج أشعارهم ونثرهم فإنه لايتوصل أبداً إلى إخفاء خوائهم الداخلى.

فهل لدى بريخت مايقدمه لهم، أو يعارضهم به؟

وأخلاقياته المتعلقة بـ «الطيبة» هل يمكنها أن تنتصر مثلا على مسرح أنطونين أرتو «الخيميائى» والقاسى؟

ومدحه للذكاء وللعقل هل بإمكانه أن يكون رداً على طقوس المبغى، وصلوات الخصى الذاتى والوهم التى ينادى به جان جينيه؟ أو على «الخواء الوجودى» الذى يعيشه أوجين يونسكو، جنباً إلى جنب مع عالمه العبثى والجنائزى والنارى؟ وهل يمكن لبريخت أن يهدئ من معاناة صامويل بيكيت، الذى يقوم بأداء الصلوات الأخيرة فوق جثمان إنسانية عمياء وعاجزة؟ إنسانية، هى الطلل المرعب لحضارة مجهضة، اضطرت للعيش فى صناديق القمامة، رافضة إمساك مصيرها بيدها؟

لا ينتمى بريخت لهذه المجموعة. فواقعيته، واشتراكيته الإنسانية، تضعانه إلى جانب أولئك الذين يرون إمكانيات الإنسان لا عجزه.

إن الجيل الذى يتوجه إليه بريخت بكلماته، إنما هو ذلك الجيل الشبيه بجيل اليوم، الجيل الذى ينتزع نفسه انتزاعاً من الغفلة والشلل اللذين نتجا عن ضروب القمع

الثقافى التى شهدتها الأعوام الأخيرة، الجيل الذى عليه أن يواجه مخاطر الانقراض، الذى أعطته «الأم كوراج» و«غاليلى» فكرة عنها، الجيل الذى يعرف أنه محاط برعب لا اسم له لكنه يرى أيضًا أن ثمة إمكانيات لامثيل لها فى السابق، تتوفر له، الجيل الذى يعرف، مع شخصيات «رجل برجل» السيرورات التى ينبغى اتباعها لتحويل الإنسان إلى إنسان آلى، إلى جزار وإلى آلة حربية، والجيل الذى يعرف أيضًا، مع شن - تى وغروشا، أن التغيير والطيبة ممكنان..

إن بريخت يوجه خطابه لمثل هذا الجيل، لا لأولئك الذين بدأوا بحفر قبر للإنسانية.

وإلى ذلك الجيل، يتحدث بريخت عن رؤية ينبغى - إذا استعرنا كلمات هيجل - أن تنقل من ليل الممكن إلى نهار الواقع المضىء.

المؤلف فى سطور

فردريك أوين، ناقد وباحث وأستاذ أدب إنجليزى. أميركى من أصل نمساوى ولد العام ١٨٩٩ فى مدينة لمبرج فى النمسا. هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩١٢، ليتخرج لاحقًا من سيتى كولدج فى نيويورك، حيث نال الدكتوراه فى الأدب المقارن، الذى سيصبح من اختصاصاته الأساسية منذ ذلك الحين. وهو درس الأدب الإنجليزى فى بروكلين كولدج من ١٩٣٠ حتى ١٩٥٢، حيث أبعد عن التدريس الجامعى بأمر من اللجنة الماكارثية التى رفض التعاون معها فى تحقيقاتها حول النشاطات الشيوعية فى الدراسات العليا.

بعد مطاردته من قبل الماكارثيين، جمع أوين عدداً من كبار الممثلين التقدميين وراح يقدم معهم قراءات عامة لنصوص أدبية ومسرحية مغضوب عليها. والكتاب الذى بين أيدينا، كان ثمرة جهود سنوات، وخلاصة الكثير من المحاضرات الجامعية. ونشره أوين للمرة الأولى عام ١٩٦٧، ليترجم لاحقًا إلى عدد من اللغات ومن بينها الفرنسية والإيطالية. والحال أن أوين الذى كان ناشطًا فى الميدانين المسرحى والأدبى، ومهتمًا خاصة، إلى جانب اهتمامه ببريخت، بكل من توماس مان (قدم مشاهد مسرحية مقتبسة من الجبل السحرى) وجيمس جويس (الذى قدم له هو الآخر مشاهد مسرحية من كتابه «صورة الفنان شابًا» ظل على نشاطه الأدبى العملى حتى شهور قبيل وفاته عام ١٩٨٨، وهو نشر سنوات قليلة قبل تلك الوفاة كتابًا شاملاً عنوانه «عبقرية أوروبا الخلاقة من معركة واترلو حتى ثورة العام ١٩٤٨». وكان من دواعى سروره فى شهوره الأخيرة أن بروكلين كولدج، اعتذرت منه أخيرًا، بسبب طردها له عام ١٩٥٢، تحت ضغط من الماكارثيين.

المترجم فى سطور

إبراهيم العريس

باحث فى التاريخ الثقافى وصحفى وناقد سينمائى ولد فى بيروت (لبنان) ١٩٤٦

عمل فى البداية منفذ ديكور ثم مساعد مخرج وشارك الراحل عبد الحى أديب فى كتابة سيناريوهات لأفلام مصرية وتركية ولبنانية.

درس الإخراج السينمائى فى روما والسيناريو والنقد فى لندن.

عمل فى الصحافة ولايزال منذ عام ١٩٧٠ . ترأس الأقسام الثقافية فى «الدستور» و «البلاغ» و «السفير» فى لبنان و «اليوم السابع» فى فرنسا. يرأس حاليًا القسم السينمائى فى «الحياة» كما يكتب فيها زاوية يومية حول التراث الإنسانى فى تاريخ الثقافة العالمية.

أسس ورأس تحرير مجلتين شهريتين ثقافيتين هما «السيرة» ١٩٧٩- ١٩٨٠ و «المقاصد» ١٩٨٠- ١٩٨٦

ترجم من الفرنسية والإنجليزية والإيطالية نحو أربعين كتابًا فى السينما والفلسفة والاقتصاد والنقد والتاريخ.

أصدر أكثر من ١٢ مؤلفًا فى السينما والفكر والصحافة والثقافة ومنها: الصورة والواقع - رحلة فى السينما العربية - الحلم المعلق حول سينما مارون بغدادى - الكتابة فى الزمن المتغير - سينما الإنسان - لغة الذات والحداثة الدائمة - مارتن سكورسيزى: سيرة سينمائية - السينما التاريخ والعالم - الشاشة/ المرآة - نظرة

الطفل وقبضة المتمرد عن سينما يوسف شاهين - وله تحت الطبع مجموعة تراث الإنسان فى ١٤ مجلداً وكتاب عن تاريخ السينما اللبنانية يصدر عن وزارة الثقافة ضمن أطر بيروت عاصمة الكتاب.

ترجمت له دراسات وشارك فى كتب جماعية فى اللغات الفرنسية والإنجليزية والسويدية والإيطالية والبرتغالية والأسبانية.

يعيش ويعمل حالياً متنقلا بين باريس وبيروت.

التصحيح اللغوى : عـــلا طعمـــة
الإشـراف الفنـى : حســـن كامــل